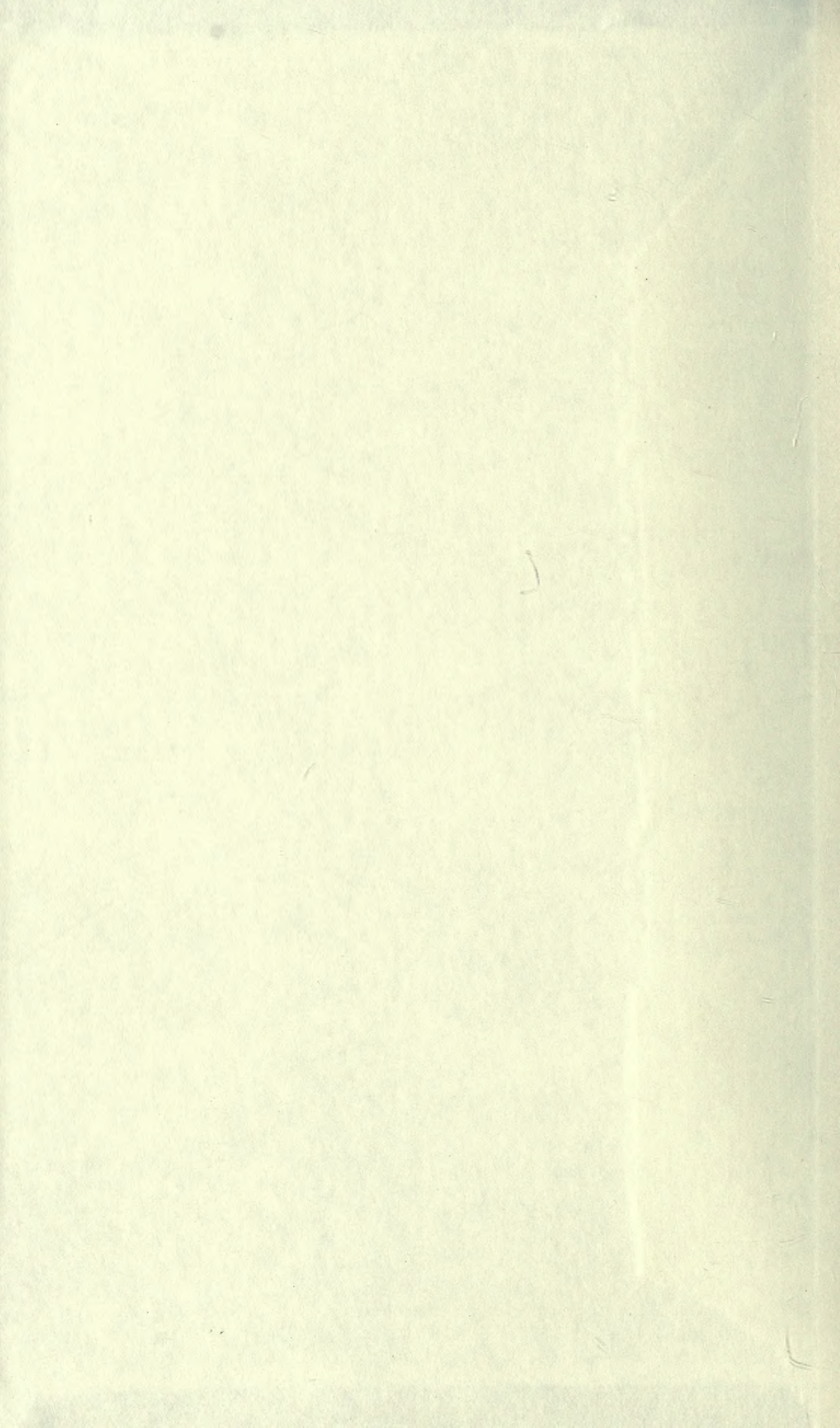
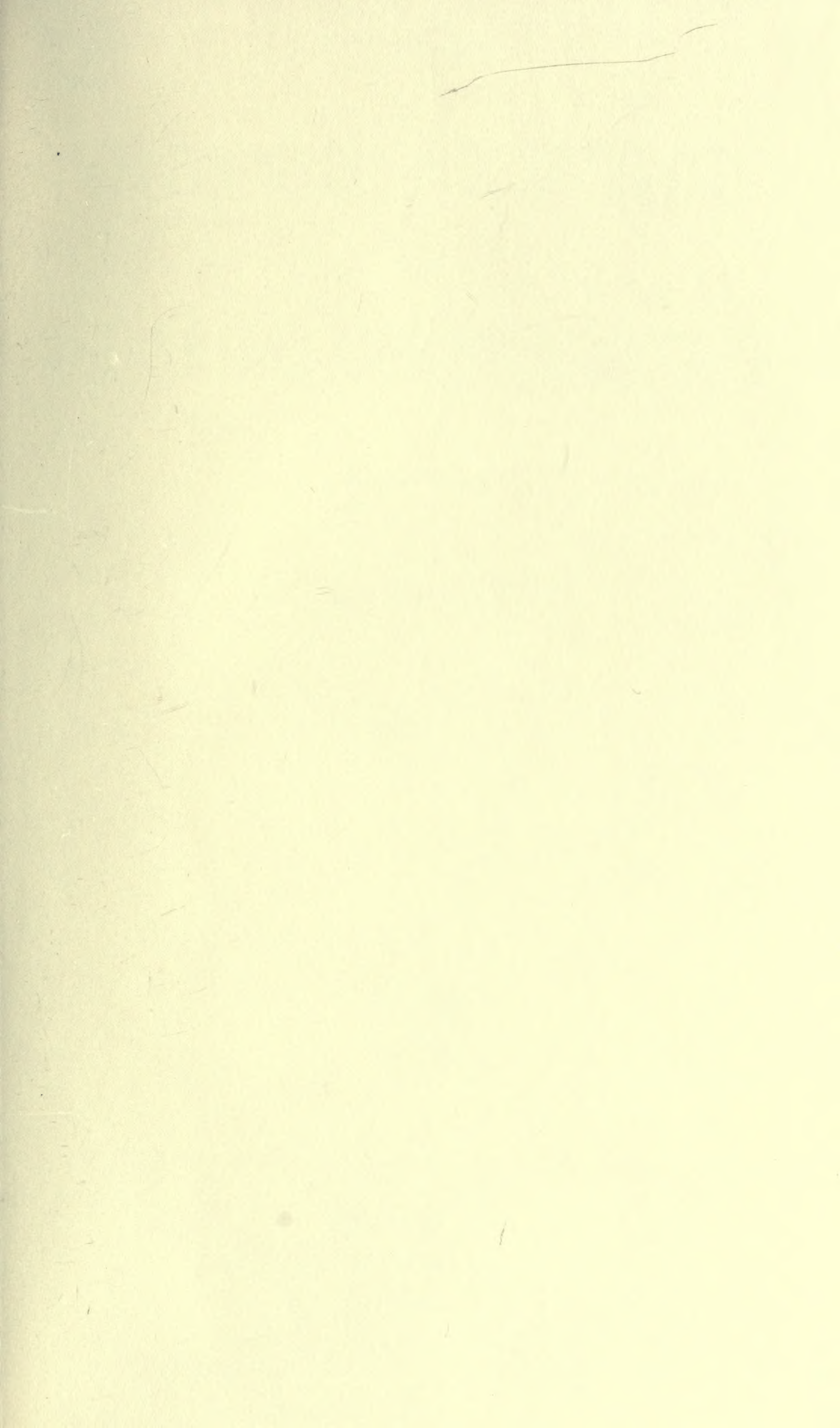
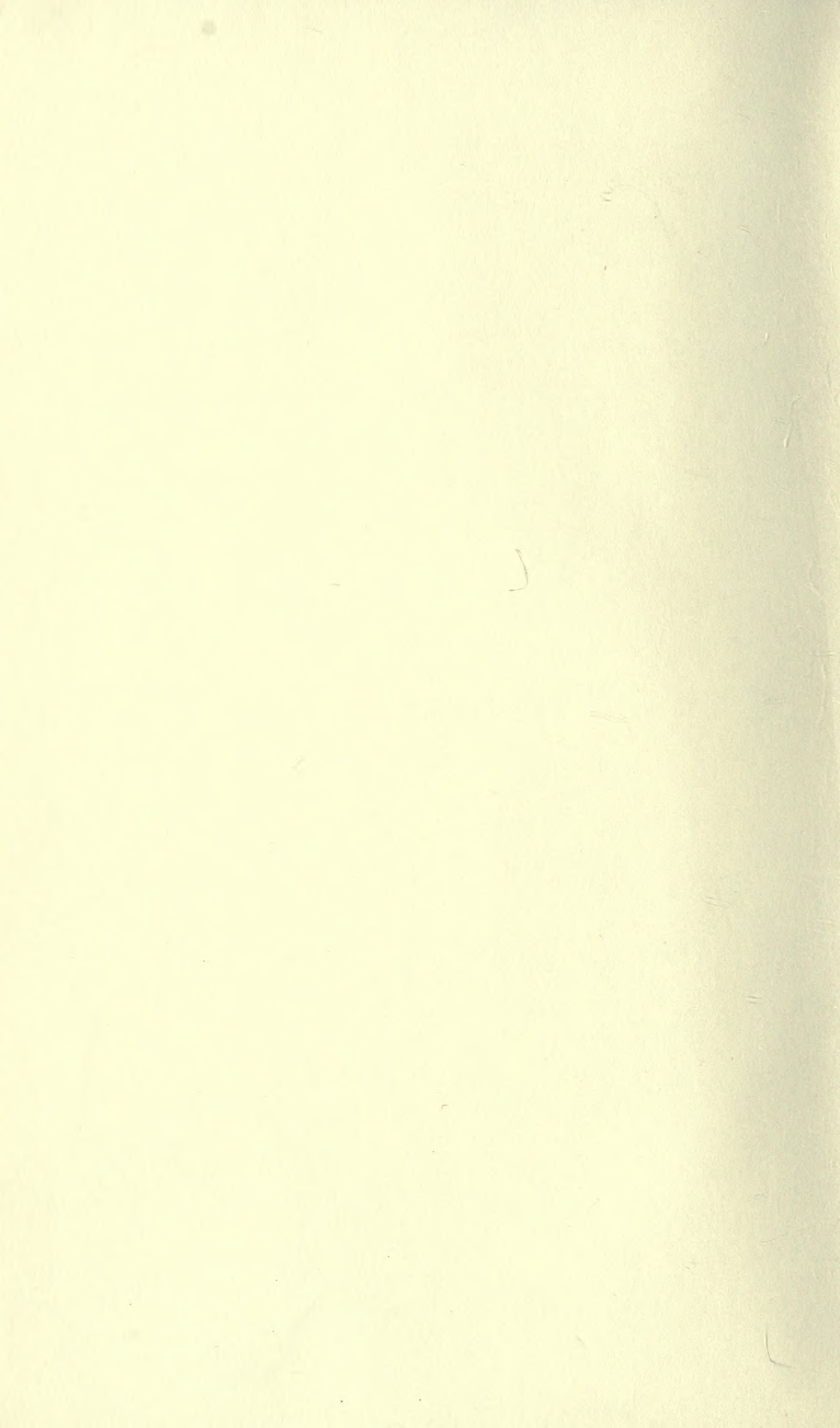
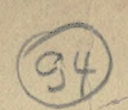












ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

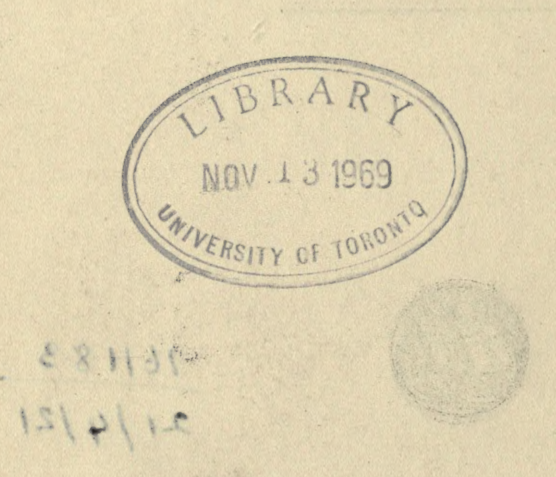
VON

MAX DESSOIR

DREIZEHNTER BAND



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1919



Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des XIII. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.

Schriftenverzeichnis für 1917.

Vorlesungen an Universitäten deutscher Sprache.

I.

Das Kulturproblem der modernen Baukunst.

Von

Fritz Hoeber.

> So strebt die Kunst zurück in ein ungetrenntes Gesamtleben, sie sucht eine neue, eine bewußte, gegliederte Pantonomie, in der sie wie alle anderen Lebensgebiete ihre Eigenart zugleich bewahren und aufgeben kann.
>
> Jonas Cohn, Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur.

1.

Das Problem der modernen Baukunst ist in tiefstem Sinn ein Kulturproblem, insofern als es die geistige Einheit unserer Zeit in Frage stellt.

Zweifellos hat die Zeit, in der wir leben, ihre hohe Kunst, wie sie sich in Malerei und Plastik, in Musik und Dichtung und auf der Bühne tief und reich ausspricht. Aber alle diese Künste haben die Neigung, für sich, in selbstgenügsamer Eigenheit, verharren zu wollen, und verschmähen stolz den Anschluß an die außerkünstlerischen Bestrebungen ihrer Mitwelt. — Anderseits hat es das heutige Geschlecht, nicht minder zweifellos, zu einer Höchstentwicklung der technisch-wissenschaftlichen Zivilisation gebracht, worin es alle früheren Jahrhunderte weit überragt. Allein gleich einem Emporkömmling materialistischer Geschäftserfolge, verspürt diese äußere Zivilisation erst geringe Absicht, sich mit der Geistigkeit unserer Zeit, wie sie etwa in der Kunst ihre Blüten treibt, zu erfüllen, sich mit ihr zu verschmelzen und dadurch erst zu verinnerlichen.

Dieser oft empfundene dualistische Zwiespalt der modernen Kultur erscheint gerade in der Baukunst in beispielhafter Schärfe. Denn wenn die anderen optischen Künste, Malerei und Bildnerei, in ihrer innerlich begründeten Abgeschlossenheit vom Werktagsleben immerhin sinnvoll genossen werden können [1]), empfangen die »ange-

[1]) Dieses Moment der »Isolierung« im erlebniskünstlerischen Vorgang wird besonders klar in Richard Hamanns Ästhetik (Leipzig 1911) auf S. 25 ff. herausgestellt: als seine hauptsächlichsten Faktoren werden die Prinzipien der Bildlichkeit, der abstrahierenden Stilisierung, der Rahmung und der Idealisierung geschildert. — Im Gegensatz dazu stehen die Werke der dekorativen Kunst, die das Leben

wandten« oder »Nutzkünste«, die Baukunst und das Kunstgewerbe, erst ihre eigentlichste Bedeutung, ihren tiefgründigsten Zweck in der Beziehung zu und der Verbindung mit der Umwelt: ihre geistige und künstlerische Ergänzung ist der Mensch, der sie gebraucht. Dieser kulturgeschichtlich bestimmte Faktor, der moderne Mensch, erscheint damit den Nutzkünsten als die in sich konstante Voraussetzung gegeben, nach ihm haben sie sich zu richten, ästhetisch zu »stimmen«. — Das ist die Forderung, die unser Sehnen nach einem »modernen Stil« meint[1]).

Weit entfernt von einer Erfüllung dieses so selbstverständlichen Gebots, zeigte die bislang geübte Durchschnittsarchitektur den gekennzeichneten Dualismus: sich selbst gerechter Kunstformen hier, einer roh und unverhüllt sich brüstenden Technik da — in erschreckendem Umfang. Auf der einen Seite soll die gegenwartsfremde Formenwelt des durch die Stilgeschichte geheiligten Akademischen die Schmuck-

---

verschönt, einer Kunst, die nicht die Aufgabe hat, uns aus dem Leben herauszureißen, sondern erst recht an dieses zu fesseln (S. 45 ff.): das Problematische im Wesen des rein Dekorativen liegt darin, daß es im stärksten Gegensatz zur ästhetischen Isolation zu stehen scheint, nicht Selbstzweck ist. Das Dekorative ist der Feind jedes Rahmens, es drängt gerade auf Unterordnung, auf Einordnung, nicht auf Selbständigkeit des Eindrucks. — Das Dekorative ordnet sich einem Lebenszusammenhang ein, dessen Zwecke und Aufgaben völlig vom — praktisch-aktiven — Interesse beherrscht werden. Darum stellt sich auch die Dekoration durchaus in Gegensatz zu der mit der Isolation in Verbindung stehenden Intensivierung und Konzentrierung (S. 50 ff.). Die Frage lautet: wie ist es möglich, daß etwas zugleich ästhetisch, isoliert und zwecklos ist, ferner dem unmittelbaren Erleben (Eindruck) angehörig, nicht nur durch Wissen bedingt, und doch auch zweckvoll und in den Zusammenhang des Lebens einbezogen? Die Antwort lautet dahin: ästhetisch ist das Dekorative, soweit es über den reinen Zweck hinausgreift, als solches weder nötig noch nützlich ist, sondern eine freie Zutat der künstlerischen Betätigung. Die Einordnung in den Lebens- und Zweckzusammenhang aber geschieht in der Weise, daß das Erlebnis, das die Dekoration anschaulich bietet, übereinstimmt mit der Lebensbetätigung, die durch den Zweckzusammenhang bedingt ist, und sich diesem Zweckleben unterordnet und im Hintergrund bleibt.

[1]) Vgl. Broder Christiansen, Philosophie der Kunst, Hanau 1909, IV. Der Stil, S. 223—224. Richard Hamann, a. a. O. S. 113 ff. III. Das Wesen des Stiles: Der subjektive Stilbegriff wird und muß herrschen bei der dekorativen Kunst, wie überhaupt der Begriff des Stiles in ihr eine viel größere Rolle spielt als in der Erlebniskunst. Denn sie erhält Stil zunächst durch Übereinstimmung ihrer Elemente in der strengsten Form, der Reinheit und Harmonie. Außer diesen objektiven, weil in der menschlichen Natur ganz allgemein angelegten Formen enthält sie aber etwas Individuelles, Eigenartiges, das was in Beziehung zur Eigenart ihres Besitzers und seiner jeweiligen Beschäftigungen tritt: Von der Umgebung eines Menschen verlangt man deshalb ausdrücklich, daß sie seine Eigenart verrate und dadurch Stil habe.

bedürfnisse befriedigen, welche die andere Seite des üblichen Baubetriebs, die nüchterne Materiallogik und bloß errechnete Zweckkonstruktion des Hochbauingenieurs, der plastischen Vorstellungskraft nicht darzubieten vermag! Der Beispiele solcher dualistischen Zusammenkoppelung sind so viele und sie treten uns, als längst bekannt, tagtäglich unter die Augen, daß es sich fast erübrigt, auf eines noch besonders hinzuweisen: ich meine die großstädtische Mietskaserne, jenen rohen, rein aus spekulativen Absichten geborenen Kasten, den alsdann eine gefühlsunsichere Verstandesbildung mit Renaissancesimsen und Stuckkaryatiden »verzieren« zu müssen glaubt.

Eine Lösung dieses klaffenden Kulturproblems gehört zu den Herzenswünschen unserer Zeit, wovon denn auch wiederholt Stimmen laut wurden, von erlesenen Vertretern des Publikums, wie Karl Scheffler mit seinem empfehlenswerten Buche »Die Architektur der Großstadt« (mit 60 Abbildungen, Berlin 1913), von Künstlern selbst, wie Peter Behrens, dessen von männlichem Willen erfüllter, zukunftsverheißender Vortrag über den »Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik« uns allen noch in dankbarer Erinnerung steht[1]).

Diese Sehnsucht verlangt nach einer Kultursynthese, die ihren Bereich kaum weit genug spannen kann. Denn sie muß die fremdartigsten oder gar sich einander befeindenden Elemente verbinden: die künstlerische Form in ihrer idealen Eigensinnigkeit und die technische Konstruktion in ihrem übermenschlich, materiell harten Zwang, einen geistig individualisierten Geschmack hier und die sozialen Bedürfnisse weiter Volksmassen da, — logisch denkende Einheit und rein instinktiv handelnde Mannigfaltigkeit. — Kurzum, die geistige Kunst und die materielle Zivilisation sollen fürderhin nicht mehr sich einander ausschließende Gegensätze bedeuten oder aber der eine Faktor auf Kosten des andern eine Vorherrschaft anstreben: als abstrakter Ästhetizismus, als technischer Materialismus, — sondern beide sollen sich organisch verschmelzen und funktionell vereinen in dem höheren Dritten, das man als »Kultur« bezeichnet[2]). —

---

[1]) Der Vortrag wurde gehalten auf dem Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 7.—9. Oktober 1913. Abgedruckt in dem Bericht (Stuttgart 1914) auf S. 251—265.

[2]) In unseren Ausführungen wird stets unter »Zivilisation« die Kultur der Dinge, die »Sachkultur« (Hamann) bezeichnet, die das Reich des zweckhaften Intellekts ist; dagegen unter Kultur — im engeren Sinn — die Kultur des Menschen oder die »Personalkultur«, das Bereich des schöpferischen Instinkts, des teleologisch gestaltenden Willens.

2.

Wenn man den Grundlagen der gegenwärtigen Baukunst nachfrägt und sie mit denen vergangener Zeitalter vergleicht, so ergibt sich als Folge der heute bestehenden Kulturlage eine doppelte Veränderung: andere Bauherrn und andere Bauaufgaben.

In früheren Jahrhunderten waren die Auftraggeber der Baukunst Kirche und Geistlichkeit, Fürsten und Adel. Wenn während des 15. und 16. Jahrhunderts auch das Bürgertum der Städte eine Rolle als Bauherr zu spielen unternahm, so erschien es auch darin nur als der »dritte Stand« neben Adel und Geistlichkeit, die kulturell und formal tonangebend, d. h. künstlerisch: stilbildend, waren und blieben. — Aber seit der Revolution hatte sich dieses Verhältnis umgekehrt. Der Ausspruch des sich hierin selbst charakterisierenden Napoleon: *La carrière est ouverte au talent!* wirft eine Menge demokratischer Individualitäten an die Oberfläche der Gesellschaft, und die erste Stilverkörperung der neuen Bürgerlichkeit ist das Biedermeier, das, wohlgemerkt, in seiner Zeit führend erscheint: von der bürgerlichen Gesellschaftsschicht aus beherrscht es ebenso die Höfe und die Geistlichkeit, die damit ihre stilschaffende Rolle endgültig abgegeben haben.

Je mehr die patriarchalische Wirtschaftsform des Ackerbaus dem neuzeitigen Industrialismus weicht, um so mehr nimmt die Kulturmacht des Bürgertums zu. Der soziale Umschwung von Beginn bis zu dem Ausgang des einen 19. Jahrhunderts erscheint größer als der aller vorausgehenden Jahrhunderte zusammengenommen. — Das erwerbstätige Volk wird mündig: es findet seine Öffentlichkeit, in der es seine Gefühle und Wünsche aussprechen kann. Der aristokratische Einzelne wird von der demokratischen Menge übertönt. Die Meinung der Masse und die Ansprüche der Massenarbeit finden in der Theorie des Sozialismus ihre geistige Formulierung. Was in den Tagen des *Ancien régime* intellektuell und gesellschaftlich mundtot machte, die Handarbeit, die schaffende Tätigkeit, die ein Neues hervorbringt und sich nicht von ererbten Lehnszinsen nährt, verleiht den modernen Adel, stellt den Berechtigungsschein aus zu einer Führerrolle. »Die Arbeit« ist zum höheren Begriff geworden, der sich seine neuzeitliche Ethik gebildet hat. — Diese bürgerliche Arbeitsdemokratie stellt den neuen Bauherrn in der Architektur, den Kaufmann, den Industriellen: So sehr erscheint dieser als Repräsentant unserer Zeit, daß die anderen Auftraggeber, wie der Staat oder die Fürsten, sich nach dem von ihm aufgestellten Maßstab richten

müssen, die Stadtgemeinden zumal können nur großkaufmännisch oder großindustrielle Baupolitik betreiben [1]).

Dem bürgerlich-demokratischen Bauherrn entsprechend, wird zur wichtigsten, ja alleinigen Bauaufgabe der modernen Architektur die bürgerlich-demokratische Großstadt: hinsichtlich ihrer intensiven Arbeitsweise wie ihrer extensiven Verkehrs- und Handelsbeziehungen. Hier wird die tausendfältige Ware raffinierter Kulturbedürfnisse erzeugt, deren Absatzgebiet sich aber nicht mehr auf die enge Stadtwirtschaft, die Provinz oder auch das Land beschränkt, sondern deren Feld die Welt ist. Diesem Herzen weltwirtschaftlichen Getriebes gilt es immer neue Kammern zu erschaffen, alte, verbrauchte zu ersetzen: Hier in den Großstadtbauten kann sich ein neuer Architekturwille auswirken, während dagegen das architektonisch längst saturierte flache Land nicht entfernt diesem Baubedarf der modernen Großstadt nahe kommt. — Die Großstadt mit ihrer Weltindustrie und ihrem Welthandel hat schließlich ganz neue numerische Maßstäbe für die Baukunst geschaffen: Schon die neue, bis jetzt unerhörte Bevölkerungsdichtigkeit stellt eminente Probleme auf dem Wohnungsgebiet und dem Gebiet des Binnenverkehrs. Wenn früher die majestätische Ausdehnung von St. Peter, dem Eskorial oder von Barockschlössern wie Versailles aus der prunkvollen Phantasie, der im höchsten Sinn repräsentativen Kulturidee einzelner Staatslenker entsprungen war, so bedeutet der Platzumfang von Bauten wie dem Leipziger Hauptbahnhof oder eines Fabrikenviertels der Berliner AEG eine sachliche Notwendigkeit der modernen Arbeit. Es ist bekannt, wie diese neue, quantitative Eigenschaft der heutigen Baukunst, die große Anzahl und der unerhörte Maßstab, in einem jungen Land ohne historische Voraussetzungen und mit einer dementsprechend

[1]) Diese kulturgeschichtliche Entwicklungslinie der Architektur als jeweiligem Machtausdruck zeichnet auch Jakob Burckhardt (Weltgeschichtliche Betrachtungen, 2. Aufl., Berlin und Stuttgart 1910. II. Von den drei Potenzen. 4. Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie S. 78, 79) mit seiner Antwort auf die Frage: Wie spricht die Geschichte durch die Kunst? — Es geschieht dies vor allem durch das Baulich-Monumentale, welches der willentliche Ausdruck der Macht ist, sei es im Namen des Staates oder dem der Religion. Aber man kann sich mit einem Stonehenge begnügen, wenn nicht in dem betreffenden Volke das Bedürfnis vorhanden ist, in Formen zu sprechen. Durch dies Bedürfnis entstehen die Stile; aber der Weg vom religiös-monumentalen Wollen bis zum Vollbringen, bis zu einem Parthenon und Kölner Dom, ist ein weiter. — Und dann meldet sich das Monumentale in Schloß, Palast, Villa usw. auch als Lebensluxus. Es ist hier zugleich Ausdruck und wiederum Anregung bestimmter Stimmungen, beim Besitzer jenes, beim Beschauer dieses: So spricht der Charakter ganzer Nationen, Kulturen und Zeiten aus ihrem Gesamtbauwesen als der äußeren Hülle ihres Daseins.

rücksichtslos folgerichtigen Industriekultur, Nordamerika, einen wahren Enthusiasmus für Quantitäten und Maxima erzeugt hat[1]).

Soll unter dem bedeutungsreichen Begriff des »Stils« der formale Ausdruck des einheitlichen Lebensgefühls einer historischen — d. h. raum-zeitlich begrenzten — Gruppe verstanden werden, so sind alle diese Kulturfaktoren als Inhalt darin aufzunehmen: die Demokratie und die sozialistische Gleichwertigkeit der Volksmassen, die Intensivarbeit der Industrie und die weltwirtschaftliche Ausweitung des Handels und damit des neuzeitlichen Geisteshorizonts, und endlich die maßgebende Rolle der großen Zahl.

3.

Welche Möglichkeiten der Lösung bieten sich als Ausdruck des geschilderten modernen Kulturinhalts dar, wie kann die Zeit »ihren Stil«, ihre formale Synthese finden?

Broder Christiansen läßt — in seiner so begrifflich klaren wie künstlerisch verständnistiefen — »Philosophie der Kunst« das »ästhetische Objekt«, das Kunstwerk unserer inneren Anschauung, sich aus »Stimmungsimpressionen« aufbauen, welche zu der Stimmung des Kunstganzen sich verhalten wie die Elementarsynthesen der verschiede-

---

[1]) Viele Betrachter der Kultur unserer Zeit, wie Georg Simmel in seiner »Philosophie des Geldes« (Leipzig 1900), Werner Sombart in seinem Essay »Kunstgewerbe und Kultur« (Berlin 1910), Walter Rathenau in seiner »Kritik der Zeit« (Berlin 1912) und der »Mechanik des Geistes« (Berlin 1913), Julius Meier-Graefe in den zwei Reden über Kultur und Kunst »Wohin treiben wir?« (Berlin 1913), haben dieses augenscheinlich in der Gegenwartswelt maßgebende Prinzip der Quantifizierung, Mechanisierung, logischen Rationalisierung lediglich zu einer negativen Bewertung des heute kulturell Erreichten benutzt, dem, nach ihrer Meinung, damit jede Fähigkeit zum Qualitativen, Transzendenten, Geistigen im allgemeinen abgeht. Aber lassen sich jene getadelten Faktoren nicht auch positiv, nicht auch schöpferisch einschätzen, als einmal nun so zu nehmende Voraussetzungen, von denen jede gegenwartskräftige Kulturformung auszugehen hat? Dies gerade möchten, für ein künstlerisches Teilgebiet, unsere Ausführungen beweisen! (Vgl. auch Henry van de Veldes ähnlich optimistische Meinung: »Vernunftgemäße Schönheit«, Essays, Leipzig 1910.) — Daß übrigens auch schon frühere staatliche Großorganisationen in einer wesentlich quantitativ betonten, extensiven Kulturentfaltung ihren sinngemäßen baukünstlerischen Ausdruck stilistisch überzeugend gefunden haben, zeigen jene Großmonarchien des Altertums, die orientalischen Weltdespotien der Ägypter und Babylonier, der Assyrer und Perser, deren Architektur uns — sicher nicht ganz ohne innere Übereinstimmung — heute wieder ästhetisch so sehr interessiert. Und ebenso steht in bestimmter Parallele zu dem baulichen Gestaltungswillen des zentralistisch organisierten, weltwirtschaftlichen Großstaates der Jetztzeit — Deutschland, Nordamerika — die technische Leistung des Hellenismus, der kolonisierenden Diadochenreiche, und des Imperium Romanum, der großartigsten militärischen und Verwaltungsorganisation der Antike.

nen sinnlichen und geistigen Gegebenheiten zu der Gesamtsynthese des künstlerischen Eindrucks. Die verschiedenen Komponenten eines Kunstwerks, der geistige Gehalt und die ihn gestaltende Form, sein Träger: das besondere Material, und sein realer Ausdrucksfaktor: die besondere Technik, die Stimmungswerte von Ton und Rhythmus, eigentümlichen Klängen oder Farben — alle diese Komponenten stellen hier Instrumente eines großen symphonischen Orchesters dar, als dessen Leiter der künstlerische Stilwille erscheint. Und wie nun im Orchester bald die eine, bald die andere Stimme »die Führung« hat und damit verlangt, daß sämtliche übrigen Instrumente sich ihr unterordnend, ihr folgend angleichen, so läßt sich auch der Charakter des Kunstwerks häufig aus dem Dominieren eines seiner Elemente bestimmen, falls sie nicht alle in genauer Gleichwertigkeit einander die Wage halten: So wird man formale Kunststile unterscheiden können von solchen, bei denen der Gehalt mit seinem starken Assoziationsvermögen als Wesentlichstes spricht, Stile, die in den Mittelpunkt ihres Fühlens die seelische Harmonie von Ton und Farbe setzen, andere, die den Rhythmus, wieder andere, die den sinnfälligen Eindruck ihres Materials oder der Technik besonders lebhaft hervorheben und damit dem individuellen Kunstwerk seine innere Ordnung und seinen ganz persönlichen Charakter zu geben suchen [1]).

Auch die moderne Architektur hat bei ihrem Streben nach einem einheitlichen Kulturausdruck, dem Stil, von solchen verschiedensten Ausgangspunkten ihren Weg genommen. Da haben wir Formkünstler, wie die Wiener Bauschule Otto Wagners und Josef Hofmanns, wie die modernen Klassiker Peter Behrens oder Wilhelm Kreis oder wie die, die ganze kunstgeschichtliche Überlieferung neu beherrschende Berliner Messelschule, Alfred Messel selbst und sein Freund Ludwig Hofmann vor allem, die das optische Erlebnis der Bauform in seinem räumlichen Ausdruck, in der Harmonie seiner linearen und plastischen Verhältnisse zur Grundlage ihrer Architekturgestaltung gemacht haben. — Alle diese Künstler gehen von dem Wohl-

[1]) Denselben Gedanken hat gelegentlich auch derjenige unserer heutigen deutschen Maler, der sich am eindringlichsten unter seinen Kollegen mit dem forschenden Teil der Kunst befaßt, Adolf Hölzel, ausgesprochen: Ein Geheimnis liegt darin, zu wissen, daß die Ausgänge bei der Konzeption und Verteilung verschiedene sind. Es ist nicht dasselbe, ob man von der Linie, der Form, dem Helldunkel, der Farbe, von wenigen Formen und Maßen oder gar von der Konstruktion ausgeht. Es gibt jedesmal ein anderes Resultat. — Geht man von den Farbflecken aus, so wird die Linie wie auch die Form; geht man von der Konstruktion aus, so stellt diese ihre Forderungen und Bedingungen. Geht man vom Formalen aus, so wird das Helldunkel. — Nur eines kann immer das Primäre sein, das andere wird als Folge.

klang eurhythmischer Raumfolgen aus, wie er sich in der Abstraktion eines streng symmetrischen Grundrißbildes, in der reinen Stereometrie des Luftkörpers oder der Baumassen am schönsten offenbart — »*Justa spatiorum dimensione nobilis urbs*« (die durch das richtige Verhältnis ihrer Innenmaße vornehm wirkende Stadt) lautet die bezeichnende Inschrift auf dem Stadttor der klassizistischen Schachbrettstadt Mannheim von 1606 — und solche reine Raumidee suchen dann diese Architekten mit dem entsprechend künstlich-künstlerischen Leben zu erfüllen[1]). Freilich steckt in vielen dieser so feinen Raumgebilde noch ein gehöriges Stück Artistik, welt- und gegenwartsabgewandte »Kunst an sich«, so daß man manche von ihnen — wie viele der Neuwiener Bauten — wohl gerne als kostbare Anregung zu einer neuzeitigen Baukultur, nicht aber als diese, auf derbere Füße zu stellende Baukultur selbst nehmen wird! —

Von stärkerem Wirklichkeitssinn sind da jene Schöpfungen — beispielsweise von Wilhelm Kreis, von Oskar Kaufmann oder von Behrens — erfüllt, die gewiß auch von der »Raumidee«, von der schön proportionierten Architekturform ausgehen, sie aber mitten in die Realität des modernen Lebensstroms zu stellen wissen. Für diese Künstler und ihre Jünger bedeutet Architektur, wie das Behrens einmal ähnlich ausgesprochen hat, vor allem der starke Formenwille, der sich in dem technisch-materiellen Bedingungskomplex unserer Zeit durchzusetzen hat.

Mit der Form beginnen natürlich auch alle jene Künstler, die man als »die Akademischen« oder »die Historiker« zu bezeichnen pflegt, von Friedrich und August Thiersch zu Emanuel und Gabriel Seidl, von Raschdorff und Ihne zu Ludwig Hoffmann. An sich wollen sie damit nichts anderes als die Tradition bewahren, und wer weiß, was in der ganzen Kunstgeschichte die von Geschlecht zu Geschlechtern erfolgende Weitergabe der Kunst- und Werkstatterfahrungen bedeutet, wird dieses Streben nur billigen können. Allein es ist stets zu befürchten, daß die Formüberlieferung den Überlieferern der Form selber über den Kopf wächst; d. h. daß ihre akademische Form ein

---

[1]) Die reine Raumidee hat Peter Behrens einmal in einem Vortrag über das Thema »Was ist monumentale Kunst?« (gehalten im Hamburger Kunstgewerbeverein am 8. April 1908, abgedruckt im Kunstgewerbeblatt, Dezember 1908, N. F. XX, H. 3, S. 46—48) dialektisch darzustellen gesucht: die monumentale Größe kann nicht materiell zum Ausdruck kommen, sie wirkt durch Mittel, die uns tiefer berühren. Ihr Mittel ist Proportionalität, die Gesetzmäßigkeit, die sich in den architektonischen Verhältnissen ausdrückt. Weiter stellt Behrens in der Proportionalität die antike geometrische Verhältnismäßigkeit in Gegensatz zu den modernen bloß arithmetischen Massen. Für die Monumentalarchitektur der Jetztzeit wird ein rhythmisches Symbol unseres gesamten Kulturlebens gefordert.

unserem heutigen Leben fremdes, gedanken- und blutarmes Spiel bleibt. Denn nur wenn die formale Tradition von einem bewußt modernen Kulturwillen stets aufs neue durchknetet wird, wenn sämtliche Form »Ausdruckskultur« wird im Sinne der Gegenwart, können lebenskräftige Geschöpfe entstehen, andernfalls wirkt jede formhistorische Bindung als unerträgliche Maskerade, in der der lebendig empfindende Zeitgenosse nicht mitmachen kann, da er ja nicht renaissance- oder rokokohaft oder in dem vergangenen Charakter der Weimarer Zeit lebt und webt, sondern immer nur lebendig[1]. —

Wie ein bewußter Protest gegen solch eine rein formale Wertung der Kunst, wie sie die akademischen und die historischen Baumeister pflegen, wirkt da jene Künstlergruppe, die ihren Stil aus den realen Impressionen des Materials und der technischen Konstruktion herleitet: Pioniere des neuen nutzkünstlerischen Gedankens wie der wundervolle Idealist Henry van de Velde[2], der Münchener Hermann Obrist, der Berliner Bruno Taut und der Bauingenieur Professor Bernhard, um einige bedeutende Namen anzuführen. — Anregung zu ihrem Architekturschaffen geben die spezifischen Eigenschaften des Materials,

[1]) Goethe in einem Gespräch mit Eckermann über den neuen Geschmack, sich nach altdeutscher oder gotischer Art einzurichten (1827): In einem Hause, wo so viele Zimmer sind, daß man einige derselben leer stehen läßt und im ganzen Jahr vielleicht nur drei- oder viermal hineinkommt, mag eine solche Liebhaberei hingehen, und man mag auch ein gotisches Zimmer haben, so wie ich es ganz hübsch finde, daß Madame Pankoucke in Paris ein chinesisches Zimmer hat. Allein sein Wohnzimmer mit so fremder und veralteter Umgebung auszustatten, kann ich nicht loben: es ist immer eine Art von Maskerade, die auf die Länge in keiner Hinsicht wohltun kann, vielmehr auf den Menschen, der sich damit befaßt, einen nachteiligen Einfluß haben muß. Denn so etwas steht in Widerspruch mit dem lebendigen Tage, in welchen wir gesetzt sind, und wie es aus einer leeren und hohlen Gesinnungs- und Denkungsweise hervorgeht, so wird es darin bestärken. Es mag wohl einer an einem lustigen Winterabend als Türke zur Maskerade gehen, allein was würden wir von einem Menschen halten, der ein ganzes Jahr in einer solchen Maske sich zeigen wollte? Wir würden von ihm denken, daß er entweder schon verrückt sei oder daß er doch große Anlage habe, es sehr bald zu werden!

[2]) Henry van de Velde, Vom neuen Stil (Leipzig 1907) und Essays (Leipzig 1910), Das Streben nach einem Stil, dessen Grundlagen auf vernünftiger, logischer Konzeption beruhen. S. 27, 28: Du sollst die Form und die Konstruktion aller Gegenstände nur im Sinne ihrer elementaren, strengsten Logik und Daseinsberechtigung erfassen. — Du sollst diese Formen und Konstruktionen dem wesentlichen Gebrauch des Materials, das du anwendest, anpassen und unterordnen. — Und wenn dich der Wunsch beseelt, diese Formen und Konstruktionen zu verschönern, so gib dich dem Verlangen nach Raffinement, zu welchem dich deine ästhetische Sensibilität oder dein Geschmack für Ornamentik — welcher Art sie auch sei — inspirieren wird, nur insoweit hin, als du das Recht und das wesentliche Aussehen dieser Formen und Konstruktionen achten und beibehalten kannst!

die ihre Formensprache dann zu sinnfälligem Ausdruck zu verdichten sucht: die strähnige Linearität des geschmiedeten Eisens [1]), die zusammengeballte Massigkeit des Betonblocks, anderseits wieder die unendlich variable Formbarkeit des eisenarmierten Betongusses, das anmutig Flüssige des Putz- oder Zementauftrags, die erdgeborene Schwere des gehauenen Naturfelsens und dagegen die kultivierte Zierlichkeit des in vielfältig feinem Flächenmuster sich wiederholenden Backsteins oder das botanisch Gewachsene des Holzes, das kristallhaft Spiegelnde des Glases, — alle diese und noch tausend andere nuancierte Materialempfindungen vereinen und komplizieren sich mit den besonderen Impressionen, die wieder von einer anderen Seite, der Konstruktion mit ihren mannigfachen statischen Möglichkeiten von Druck und Schub, von Zug und Spannung, herkommen, zu einem Stil von gewiß modernem Empfinden [2]), wenn es freilich auch alte Stile gibt, wie etwa die Gotik, die ebenso das Konstruktionsprinzip zur Kernidee ihres Schaffensvorgangs gemacht haben. — Eine Gefahr, der tatsächlich auch nicht immer entgangen wurde, liegt nur darin, daß alle diese Konstruktionssinnbilder und Materialnuancen, für die sich Henry van de Veldes enthusiastisches Bekenntnis »Amo« (Essays, Vernunftgemäße Schönheit S. 114—122), sein Glaubenssatz von der Linie, die eine Kraft ist (Essays S. 41—74), begeistert, als so überfein empfunden und als so um ihrer selbst willen dargestellt erscheinen, daß sie wie etwas Esoterisches, Abstraktes — trotz aller realistischen guten Absicht — außerhalb des wirklich erlebten Lebens bleiben. Darin gibt dieser technologische Stil, so genial auch die meisten seiner energievollen Vertreter erscheinen, oft eine merkwürdige Parallele zu dem kunstgeschichtlichen Formalismus der Akademiker: bei diesen

[1]) Van de Velde, Der neue Stil S. 71: Wir waren auf dem Weg, der uns zu einem Stil führen mußte, lange ehe wir erkannt hatten, in welcher Richtung er uns führte. Solche Werke, wie sie uns die Eisenkonstruktion vorführte, hätten uns die Augen öffnen müssen über das Prinzip, das sie mit einer Klarheit offenbarte, wie es noch kein anderer Stil in so überzeugender Weise getan hatte: die Eisenkonstruktion ließ wirklich die logische Auffassung und den Sinn der Konstruktion zutage treten, die sich seit der dorischen Kunst noch nie so nackt, so mächtig und so schön vor unseren Blicken gezeigt hatten.

[2]) Van de Velde, ebendas. S. 66, 67: Semper verkündete das Prinzip, das wir heute in allen Äußerungen des modernen Geistes und des modernen Wesens erkennen: das fundamentale Prinzip von der unvermeidlichen Notwendigkeit aller Konstruktionen, aller Formen, aller Gegenstände, das fundamentale Prinzip der modernen Auffassung, die nichts zuläßt, was nicht so wäre, wie es sein muß, was nicht als das erschiene, als was es erscheinen muß! S. 74: Der vollkommen nützliche Gegenstand, der nach dem Prinzip einer rationellen und folgerichtigen Konstruktion geschaffen wurde, erfüllt die erste Bedingung der Schönheit, erfüllt eine unentbehrliche Schönheit.

sind es historisch abstrahierte Formen, die der natürlichen Vollsinnlichkeit des gegenwärtigen Lebens widersprechen, bei den Technologen liegt die Gefahr in einer naturwissenschaftlichen Ideologie ihres Formenausdrucks ohne künstlerisch-anschauliche Vorstellungskraft. —

Der im Verlauf der bisherigen Betrachtung verwandte kunstkritische Maßstab war der, inwieweit der Formenausdruck der verschiedenen Baukünstler und Bauwerke sich in die zielbewußte Stimmung unserer Kultur einzufügen vermag, was — wissenschaftlich genommen — einer »Gehaltsästhetik« gleichkommt. Wäre es nun nicht möglich, diesen Kulturgehalt in den Brennpunkt des baukünstlerischen Schaffens zu stellen und damit jene artistischen Extreme zu vermeiden, zu denen eine formalistische Architektur einerseits, eine technologische anderseits leicht verführen? Wäre es nicht möglich, damit die weltfremde Autonomie der Formkunst und die kunstfremde Heteronomie der Technik in architektonischer Kultursynthese pantonom zusammenzufassen, beide Einseitigkeiten organisch überwindend, in einem Dritten, Mittleren zu überhöhen?

Tatsächlich gibt es unter unseren Architekten eine Gruppe, die den von dem Bauwerk zu fassenden Sachinhalt, das Bauprogramm, zum formgebenden Ausgangspunkt ihres Schaffens macht: man denke etwa an die Arbeiten Theodor Fischers und seiner Schule [1]), an Paul Bonatz, an die Landhäuser von Hermann Muthesius [2]), an Richard Riemerschmied und Hans Poelzig (Rathausneubau von Löwenberg i. Schles.). In der Komposition geht diese Art Künstler von einem sich langsam zusammenordnenden Grundrißbild aus: sorgsam werden — beispielsweise beim Wohnbau — sämtliche Einzelbedürfnisse, sämtliche kleinen Komforterrungenschaften neuzeitlicher Zivilisation gegen einander abgewogen und zu räumlichem Ausdruck zu bringen gesucht. Die immanente Gefahr dieses »Bauens von innen nach außen« — dieses Schlagwort galt sogar eine Zeitlang als moderne Architekturparole — steht klar vor Augen: sobald der kulturelle Zweckgedanke übertrieben wird, sprengt er jede Form, wirkt heteronom, voll kleinlicher Nützlichkeitskrämerei, in dem architektonischen Kunstwerk, das

[1]) Vgl. den rein programmatisch entwickelnden Aufsatz von Theodor Fischer, »Was ich bauen möchte« (Kunstwart 20. Jahrg., Heft 1, Oktober 1906, S. 5—8): für eine große Volkshalle wird ein geistig-künstlerisches Festprogramm entworfen, das aus der Jahreszeit und ihren wechselnden Naturstimmungen seinen Leitfaden nimmt. Diesem hat sich der Raum in möglichster Unbeschränktheit anzupassen, womit das eigentliche Architekturproblem gestellt erscheint. — Im Jahr 1908 hat dann Theodor Fischer auf Grund dieses Sachprogramms seine »Pfullinger Hallen« gebaut.

[2]) Siehe Herm. Muthesius, Landhaus und Garten. München 1912.

letzten Endes doch stets zu räumlicher Einheitswirkung geformt werden muß. Wenn aber jede Besenkammer, jeder Kohlenkeller sein besonderes Fensterchen in der Hausfassade beansprucht, dann ist diese architektonische Einheit eben nicht mehr möglich. — Nicht um eine Wiedergabe kleinlicher Bedürfnisse darf es sich deshalb bei dieser »Gehaltsarchitektur« handeln, sondern um das gefühlsmäßige Umsetzen sozialer Zweckideen in eine großräumliche Anschaulichkeit, um das Finden des den neuzeitigen Kulturinhalt am besten verkörpernden »Typus«, um ein Transponieren der modernen »Arbeit« in musikalischen Rhythmus von der Art, wie ihn die auch lediglich aus dem »Bedürfnis« heraus gestalteten Industrieanlagen von H. Wagner in Bremen, von Hans Poelzig oder Peter Behrens erklingen lassen.

Blickt man den Gang unserer Betrachtung zurück, so erkennt man die vollkommene Gleichwertigkeit aller drei heute vorzugsweise wieder geübten Methoden, zu einem Architekturstil zu gelangen, wie sie auch eine kunstgeschichtliche Erfahrung erweist: In den sogenannten klassischen Stilen, dem griechischen des 5. und 4. Jahrhunderts und der Periode der italienischen und französischen Renaissance, erscheinen die formalen Impressionen an erster Stelle. Die Gotik leitet ihre Wirkung bekanntlich aus einer ins Ästhetische übersetzten Konstruktion ab, und die Zeiten des Barock, des antiken sowohl wie des gotischen wie des Barock des 17. und 18. Jahrhunderts, rücken das Material in seiner Sondercharakteristik und seiner materiellen Massigkeit in den Brennpunkt des künstlerischen Interesses. Endlich betonen vorwiegend realistisch gerichtete Zeitstile wieder den Inhalt als ihre ästhetische Dominante, wie z. B. der frühchristliche Kirchenbau, usw.

Haben es alle diese Stile, bei deutlich betonter Eigenart ihrer jeweiligen künstlerischen Synthese, zu wirklichen architektonischen Kunstwerken gebracht, so bewiesen sie damit ihre Fähigkeit, die von ihnen erwählte Dominante in harmonischem Gleichgewicht einzugliedern einem übergeordneten Kulturganzen. Denn dieses ergab ja auch die bereits geführte Betrachtung über die drei funktionell verschiedenartigen Stilmöglichkeiten: daß man zwar den Ausgangspunkt wählen kann, wie man will, daß aber schließlich das Resultat, eben die Kulturharmonie, überall das gleiche sein muß, — falls man nicht einseitig formalistisch oder einseitig materiell-technisch oder einseitig zweckmäßig-praktisch wirken will. —

4.

Den angedeuteten Möglichkeiten baulicher Gestaltung stehen entsprechende Möglichkeiten der optischen Wirkung zur Seite: das Architektonisch-Räumliche, das Plastische und das Malerische.

In der Regel sind es nur diese Eindrücke, die der Betrachter für das Wesen des Kunstwerks nimmt, ohne sich klar zu machen, daß der Künstler selbst noch von ganz anderen Vorstellungen bei seinem Schaffen ausgeht, und daß sich gerade das Werden des Kunstwerks in seiner unendlich reichen Verzweigung innerhalb dieser polaren Gegensätze der Gestaltung hier und der Wirkung dort zu entfalten hat. An dieser Einseitigkeit ausschließlicher Berücksichtigung des Eindrucks auf den Beschauer leidet auch Wölfflins jüngstes Buch über die »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« [1]. — Die Wirkung kommt freilich dem Künstler nicht von ungefähr, als ein *Z*ufälliges, sondern sie steht in engster ursächlicher Verbindung mit dem Schaffensvorgang, so daß sich meistens, von ihr aus rückschließend, auch die spezifische Art des künstlerischen Gestaltens erkennen läßt.

In bestimmten Wahlverwandtschaften finden sich so auch die verschiedenen architektonischen Gestaltungsmöglichkeiten mit den Möglichkeiten optischer Wirkung zusammen: Die Kunstgattung, die von

[1]) Vgl. A. E. Brinckmanns ausgezeichneten kritischen Aufsatz: Vom Vorstellen und Gestalten des Kunstwerkes (Der Tag, Illustrierter Teil, 12. u. 13. Dezember 1916, Nr. 291 u. 292). Die Kunstwissenschaft hat sich fast ausschließlich um die ästhetische Auslegung des fertigen Werks vor eben diesem fertigen Werk bemüht. Man wird aber die Anschauung gewordenen Formvorstellungen nur teilweise oder gar nur äußerlich verstehen, wenn man sich einzig um das Endergebnis kümmert. Denn hier nimmt die rezeptive Vorstellung nur auf, was sie anspricht. — Wir haften am Einzelnen, ohne der Gesamtheit des Vorstellungsprozesses, aus dem das Kunstwerk ein Querschnitt ist, näher zu kommen, falls wir nicht befähigt sind, den Vorgang werdender Vorstellungen gegenüber dem endgültigen Kunstwerk nacherlebt zu haben. — Wir werden ja auch einem Menschen nicht gerecht, wenn wir aus seinem steten Werden einen Moment herausgreifen, wir verstehen einen philosophischen Gedanken ohne Prämissen und Folgerungen nicht, dem Kunstwerk aber, das doch auch nur Teil eines größeren steten Werdens ist, glauben wir, diese abtötende Isolierung zumuten zu können. Was uns not tut, ist eine evolutionistische Betrachtungsweise auch dem Kunstwerk gegenüber, nicht einzig die Analyse eines nach vorwärts und rückwärts begrenzten Schaustücks. Man hat philosophisch, selbst rezeptiv, noch nicht denken gelernt, wenn man einige Sentenzen kennt, ebenso bleibt das Reich des künstlerischen Gedankens dem fremd, der nur Ergebnisse sieht, dem Werden dieser Ergebnisse aber nicht nachzudenken vermag. Das Mit- und Nachdenken des künstlerischen Vorstellungsgangs bleibt eine Aufgabe, die noch unendlich viel zu erfüllen hat: denn einzig sie führt aus der Oberfläche in die Tiefe des Kunstwerks ein. —

In derselben Richtung äußert sich auch der um die Erkenntnis des Kunstwerks bemühte Maler, Adolf Hölzel: Um das Schaffen des Malers kennen und voll verstehen zu lernen, ist es nötig, in seine Werkstatt einzudringen. Das innere Werk, die Grundlage des Bildes, wie das Räderwerk einer Uhr, ist selten von außen deutlich sichtbar, und in ihm steckt doch wie bei der Uhr die eigentliche Seele des Ganzen.

dem abstrakten Raum, den idealen Verhältnissen und der reinen Form als ihren Dominanten ausgeht, wirkt natürlich vor allem wieder absolut architektonisch-räumlich. Der Baukörper wirkt hier ganz klar als solcher wie in seinen Begrenzungen, den bündig gehaltenen Flächen und den überall deutlich zutage liegenden Linien seiner Kanten. Sämtliche Darstellungsmittel der Raumgestaltung chargieren gleichsam ihre Rolle, die raumschließenden Mittel, wie Wand, Fußboden und Decke, die raumöffnenden, wie Türe, Fenster und der Zwischenraum zwischen Säule und Pfeiler, und dann noch die Glieder, die zwischen diesen beiden Polen als raumtrennende vermitteln: Pfeiler und Säule und Bogen [1]). — Alles das tritt mit bewußter, betonter Deutlichkeit und in vollendeter Klarheit im formal-architektonischen Kunstwerk in sichtbare Wirkung: seine Stimmung ist die einer in sich beschlossenen Ruhe, einer heiter gestillten Einfachheit.

Bewegung, geschwellte Kraftenergien, der funktionelle Lebensstrom sichtbar gewordener statischer Vorgänge des Tragens und Lastens, Schiebens und Widerstehens, kennzeichnen dagegen die plastische Architekturwirkung, wie sie von technisch-naturalistisch erdachten Bauwerken ausgeht. Der Grundgedanke ist hier die konstruktive Überwindung materieller Massen, und diese Kräfte des Materials und der Mechanik werden nun plastisch herausgebildet, »präpariert« wie die Muskeln eines lebendigen Körpers: in der Weise hat es die Gotik in ihren Pfeilerbündeln nicht anders getan wie van de Velde mit dem logisch phantasievollen Nervensystem seiner Innenarchitekturen [2]).

Anders wieder gibt sich die Stimmung malerisch empfundener Bauwerke, »malerisch« im Gegensatz sowohl zu jener architektonisch-raumklaren Wirkung wie zu der plastisch-funktionellen Kraftanspannung. Die malerische Empfindung beruht auf einer wesentlich optisch eingestellten Passivität unseres künstlerischen Aufnahmevermögens, voll abwartend ruhigem Gleichmaß, ohne Spannung auf eine bestimmte Sache und ohne Gespanntheit für einen bestimmten Willenszweck: Der Gegenstand der malerischen Betrachtung erscheint zu gleichmäßigerer Übersichtlichkeit in flächenhafte Ferne gerückt. Wie mit gelösten Gliedern kontemplieren wir träumend mit halbgeöffneten

---

[1]) Siehe August Schmarsow, Baukunst als räumliche Gestaltung. Berl. Kongreß f. Ästhet. u. Kunstwissensch. Bericht. Berlin 1914.

[2]) Van de Velde, Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit S. 28, 29: 1. Die wesentlichste, unentbehrlichste Bedingung für Schönheit eines Kunstwerks besteht in dem Leben, welches der Stoff, aus dem es geschaffen ist, bekundet. 2. Die Entwicklung jedes Stoffes vollzieht sich in einer Folge von Erscheinungen, durch welche er den Ausdruck seiner vollkommensten Endmaterialisierung verfolgt.

Augen, diese schöne Sinnenwelt in ihren feinen Übergängen, zarten Abstufungen und qualitätsreichen Halbtönen genießend, — alles, ohne mit bewußtem Willen die intellektuelle Sachgrenze zu ziehen, langsam, leise, »musikalisch« ineinander verfließen, verschwimmen, verweben lassend.

Das ist die Bewußtseinseinstellung spezifisch malerischen Kunstwirkungen gegenüber, wie sie auch für Architekturwerke zutreffen kann. Nur darf daraus nicht gefolgert werden, daß nun etwa »malerische Bauwerke«, wie z. B. die des Barock, weniger klar und nicht bis in die letzte Formeneinzelheit eindeutig und plastisch greifbar vom Künstler durchdacht worden seien: denn was sich, im Gegensatz zu den absolut architektonischen Raumgebilden, geändert hat, ist vielmehr nur die Spannweite räumlicher Vorstellungsphantasie, die sich, im Vergleich zu jenen so einfachen Formen, unendlich kompliziert oder — wenn man so will — bereichert hat. Die »malerische Raumauffassung« ist aber keineswegs eine flüchtigere, qualitativ lässigere als die sichtbar energische der architektonischen oder plastischen Formung.

Am ehesten schmiegt sich die malerische Wirkung jenen Bauten an, die aus einem sachlich, vielfältigen Bedürfnis herausgewachsen sind. Die lockere, ohne bestimmte Formabsicht sich aus einem rein zweckmäßigen Grundriß entwickelnde Anlage, die gern hier einer Zufälligkeit des Bauprogramms, dort dem Reiz einer optischen Sonderwirkung folgend nachgeht, trägt an sich schon das malerische Vorzeichen, und viele neuzeitige Villeggiaturen, wie die englischen, wie die von Muthesius oder von Hugo Eberhardt, vereinen solche sachlich differenzierte Zweckmäßigkeit mit höchst malerischen Formen- und Linien-, Farben-, Licht- und Schattenreizen.

Damit wäre der Dreiheit architektonischer Konzeption die Dreiheit anschaulich architektonischer Wirkungsmöglichkeiten gegenübergestellt und sinngemäß beigeordnet. Es erübrigt sich, nur noch zu sagen, daß diese Zusammenordnung von künstlerischer Erfindung und ästhetischer Wirkung vielleicht die häufigste, vielleicht auch die in der Natur der Sache am ehesten begründete ist, obwohl andere Kombinationen: wie z. B. eine sachliche Zweckarchitektur, die sich rein architektonisch-räumlich ausdrückt, — durchaus möglich erscheinen und in vergangenen wie gegenwärtigen Zeiten auch tatsächlich vorkommen (toskanische Bettelordenskirchen des 14. Jahrhunderts, Behrens' Berliner Fabrikbauten der AEG).

Großartig pantonome Naturen unter unseren Baumeistern endlich, wie Theodor Fischer, geben auf Grund eines universell erfaßten,

reichen Kulturprogramms dann Baulösungen, welche gleichzeitig die weitgespannten Beziehungen proportionaler Raumschönheiten mit den plastischen Energien funktioneller Einzelformen und den malerischen Reizen mannigfaltiger optischer Vorstellungen in schöpferischer Synthese vereinen.

5.

Finden sich so die Eigenschaften schöpferischer Lösung und gefühlsmäßiger Wirkungen im architektonischen Kunstwerk gleichsam wie von selbst, unter der Wucht sich wechselseitig bestimmender Bedingungen gleichsam automatisch zusammen, so erhebt sich doch noch als wesentlich die Frage: welche Rolle spielt wohl in der baulichen Schöpfung die Künstlerpersönlichkeit? stellt sie nur ein regulierendes Prinzip innerhalb eines Vorgangs des Auswählens, des technisch-geschmacklichen Sichtens dar, oder muß der Baumeister genau so intuitive Persönlichkeit wie der Maler und der Bildhauer, der Musiker und der Dichter sein?

Was die Intensität des Persönlichen, des Schöpferisch-Intuitiven anlangt, so kommt darin der große Baukünstler, der phantasiebegabte Erfinder schöner Körper und Räume, selbstverständlich allen seinen künstlerischen Kollegen gleich. Peter Behrens sagt von seinem Schaffen: Kunst entsteht nur als Intuition starker Individualitäten und ist die freie, durch materielle Bedingungen ungehinderte Erfüllung psychischen Dranges. Sie entsteht nicht als Zufälligkeit, sondern als Schöpfung nach dem intensiven und bewußten Willen des befreiten menschlichen Geistes. Sie ist die Erfüllung psychischer, d. h. ins Geistige übersetzter Zwecke, wie sie sich als solche in der Musik am klarsten offenbart[1]. — Allein wie weit nun dies Persönliche und Individuelle wirklich in der Baukunst zu sichtbarem Ausdruck gelangt, das scheidet Architektur und Kunstgewerbe deutlich von den anderen Künsten: Es liegt das bekanntlich an dem dualistischen Doppelcharakter der angewandten Kunst, die mit ihrem einen Ende in die von allem praktischen Lebenswillen abgeschlossene Isolierung des reinen ästhetischen Erlebnisses hineinragt, mit dem anderen aber wiederum gerade dieser aktiven Wirklichkeit dienstbar verbunden erscheint[2]. So wird denn die

---

[1]) a. a. O. S. 253.

[2]) Vgl. Richard Hamann, Ästhetik S. 51: Dekorative Kunst. Das Dekorative, künstlerisch Anschauliche im Nutzkunstwerk wird als ein stimmendes Element für die Zusammenhänge des Lebens erklärt: Man denke sich, um das Verhältnis des Dekorativen zum Leben zu illustrieren, zwei Reihen, von denen die eine, die den Lebenszusammenhang repräsentiert, klar und bestimmt im Vordergrund verläuft, kontinuierlich und so, daß alle Glieder miteinander verknüpft sind.

Persönlichkeit, auf die das angewandte Kunstwerk notwendig Beziehung zu nehmen hat, weniger der Schöpfer sein können, der sich in ihm frei und ungebunden ausspricht, als der Gebraucher — d. i. in der Architektur der Bauherr —, dem das nutzbare Werk Antwort auf seine Bedürfnisfragen, seine leiblichen wie auch seine geistigen, zu geben hat: Nach einem muß es »sich stimmen«, und da dies — seinem innewohnenden Zweck nach — nicht der Erzeuger sein kann, wird es der Verbraucher sein müssen, soll es nicht zu verhängnisvollen Widersprüchen zwischen Leib und Seele, ästhetisch gesprochen: zu Stillosigkeit führen. —

Bedeutet das nun — bei der gewöhnlichen ästhetischen Indifferenz des nutzkünstlerischen Verbrauchers, des Publikums, — eine stereotyp durchgeführte Gleichförmigkeit, ohne einen anderen Wechsel als den durch die Bedingungen geforderten? — Der Mannigfaltigkeit dieser Bedingungen, der schöpferischen wie der anschaulich wirksamen, und ihrer reichen Kombinationsmöglichkeiten wurde ja schon gedacht. Eine muß aber noch, ihrer starken Fähigkeit zu charaktervoller Unterscheidung wegen, besonders hervorgehoben werden, zumal da sie in eminenter Weise gerade für die Baukunst wichtig wird: die Bedingung landschaftlicher Individualisierung.

Von jeher war es Stilforderung für alle Bauten, daß sie sich zweck- und stimmungsgemäß dem Charakter der Landschaft eingliederten und anglichen, in der sie sich erhoben. Ja, sie konzentrierten den natürlichen Landschaftscharakter in der Art, daß nicht nur sie von der Landschaft, sondern auch die Landschaft wieder von ihnen eine Art persönlicher Individualität empfingen. In der großartigen Baukunst des deutschen Barock unterscheidet man so nicht nur eine nord- und eine süddeutsche Richtung, sondern deutlich von einander sich abgrenzende rheinische, schwäbische und fränkische, sächsische, bayerische und österreichische Lokalschulen: So handelt es sich in diesen Architekturen zuerst weniger um Individualitäten des Individuums, als um Individualitäten der provinziellen Rasse, um Lokalcharaktere, und hier sind es dann wieder große, intuitiv veranlagte Baumeister, welche den Lokalcharakter in sich selbst

---

Die andere, der ästhetischen Begleitung entsprechend, bleibt im Hintergrund, sie hat Lücken, und ihre Glieder stehen isoliert für sich und sind insofern ästhetisch. Aber sie spiegeln ein Glied der vorderen Reihe wieder und sind durch diese Beziehung mit dem Zusammenhang der vorderen Reihe dem Leben verkettet, insofern dekorativ. Diese Art des Zusammenstimmens des Unnützen mit dem Nützlichen nennen wir Stimmung. — Ferner Broder Christiansen, a. a. O. S. 223: Während alle anderen Kunstwerke in sich abgeschlossen und fertig sind, bilden Werke der Nutzkunst für die ästhetische Betrachtung keine in sich geschlossenen Einheiten, sondern enthalten notwendig Beziehungen auf ein anderes.

zu geistiger Persönlichkeit steigern, ohne dem Objektiven des Sachkunstwerks Abbruch zu tun: Fischer von Erlach und Lucas von Hildebrand, Eosander von Goethe und Andreas Schlüter, Georg Bähr, Poeppelmann und Johann Balthasar Neumann.

In ähnlicher Weise hat auch die moderne Architektur, in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien, typische Persönlichkeiten als Repräsentanten von nach Landschaft und Stammesart geschlossenen Gebieten hervorgebracht: Die Wiener, mit dem älteren Otto Wagner, dem jüngeren Josef Hoffmann an der Spitze, stehen in künstlerischer Eigenart abgegrenzt für sich. Messel und seine Schule verkörpern ebenso Berlin für die ältere Generation wie Gabriel und Emanuel Seidl München. Was der altpreußische Hanseate Peter Behrens, was der Mecklenburger Heinrich Tessenow für Niederdeutschland bedeuten, das sind für Oberdeutschland Theodor Fischer und Richard Riemerschmied, usw. — Ob man sich freilich für den innerlich glühenden Franken Dürer oder den formvollendeten Schwaben Holbein, ob man sich für den intellektuell klaren Theodor Fontane oder den phantastisch reichen Gottfried Keller, für Fischer und gegen Behrens entscheidet, — das erscheint als eine Frage rein persönlicher Kunstwertung! —

Daß es nun fast ausschließlich deutsche »Stilprovinzen« sind, die die moderne Architektur hervorgebracht haben, scheint eine neue kunstgeschichtliche Mission der germanischen Nationen zu bedeuten. Frankreich hatte im Lauf des 19. Jahrhunderts die moderne Weltmalerei, den Impressionismus, entwicklungsgeschichtlich gezeitigt, Deutschland die Weltmusik, die in Richard Wagner gipfelt. — Die künstlerische Formung der heutigen extensiven Kultur, der industriellen, demokratischen, weltwirtschaftlichen Zivilisation in ihrer ganzen Massigkeit und brutalen Roheit, ist — bis jetzt — nur der umfassenden Energie der germanischen Völker geglückt: den angelsächsischen Ländern England und Nordamerika, dann Deutschland und Österreich vor allem, der Schweiz, den Holländern (mit H. P. Berlage, De Bazel und Lauweriks), den skandinavischen Völkern und den Finnen (Gsellius und Saarinen), letztere zwar nicht der Rasse, aber dem Kulturkreis nach durchaus zu der nordisch-germanischen Gruppe hinneigend. Wie eine Probe aufs Exempel steht hier Belgien da: allein mit seinen der holländisch-germanischen Art innerlich verwandten Bauwerken künstlerisch möglich, während alle »Gallizismen« der neubelgischen Architektur als ein schnell verflatterndes Spiel willkürlicher Ornamentiererei erscheinen.

Tatsächlich hat heute die germanische Formkraft allein die schöpferische Fähigkeit, den modernen kulturellen Rohstoff geistig

zu organisieren, baukünstlerisch zu bewältigen, bewiesen — abgesehen davon, daß in den romanischen Ländern, wie Frankreich, gar nicht das konkrete Baubedürfnis in einer stark wachsenden Bevölkerungsziffer vorliegt. Anscheinend beruht dieser deutsche Vorrang auf der hier gepflegten pantonomen Auffassung der Kunst: unsere ganze Umwelt erscheint dem deutschen Idealismus als organisch zu gestaltender Kosmos —, indessen die romanische, vor allem französische Anschauungsweise die Kunst als etwas exklusiv Autonomes für sich begreift, sie als Funktion einer esoterischen Gesellschaftsgruppe, als das in der Lebensgesamtheit zwar nutzlose, jedoch schöne und anmutsvolle Spiel eines vornehmen Kreises betrachtet wissen will[1]). — Nur die erstere, pantonome Weltauffassung wird für die Erschaffung einer modernen Baukunst, eines Gegenwartstils, fruchtbar sein können, da ja dieser mit allen seinen Lebensorganen seine materielle Nahrung aus dem Boden der gegenwärtigen Kulturkonstellation ziehen muß. Will er »Stil« sein, Anspruch auf formale Allgemeingültigkeit erheben, so muß er das Überzeitlich-Traditionelle unserer Kultur in Gegenwartswerte neu umsetzen, wieder beleben können, er muß das sozial Verbindliche suchen, das über das bloß persönlich und individuell Wertvolle hinausgreift, er muß den klaren »Typus« finden für alle die Probleme, die ihm die demokratische, industrielle, weltwirtschaftliche Periode zuschiebt. — Dies aber vermag nur eine Kunst, die nicht »nur für sich« zu existieren strebt, sondern die mit verstandesheller Bewußtheit sich in die nun einmal weltgeschichtlich so gewordene Gegenwartskultur freudig eingliedert.

6.

Die materiellen Probleme der demokratischen, industriellen, weltwirtschaftlichen Zeit findet die moderne Baukunst in dem neuen gesellschaftlichen Gebilde der Großstadt. Es sind hier die verschiedensten Aufgaben, die, in räumlich engster Nachbarschaft und mannigfaltiger zwecksachlicher Verknüpfung, ihrer architektonischen Formung dringend harren.

Die geschichtlich unerhörte Bevölkerungsdichtigkeit, die die ehemaligen Bewohner weiter Länder an einem einzigen Punkt der Landkarte versammelt hat, gebar als Notstandsprodukt die großstädtische Mietskaserne, die — fast wie ein Musterbeispiel — den innerlichen Dualismus neuzeitlicher Baukunst demonstriert: auf

[1]) Vgl. Richard Hamann, Deutsche und französische Kultur und Kunst. Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik Jahrg. 11, Heft 2, 1. November 1916, S. 195—228.

der einen Seite eine geistlos hochentwickelte Technik der materiellen Konstruktion und aller nur erdenkbaren, äußeren Komfortbedürfnisse, auf der anderen der gegenwartsfremde Schmuck akademisch gewachsener Ornamentblüten, von »Verzierungen«, die in ihrer kunsthistorischen Selbstgerechtigkeit der Sache, der sie »dienen« sollten, zu spotten scheinen.

Die Lösung liegt hier — wie überall auf dem Gebiet der modernen Baukunst — nicht in einer »verschönernden« Verleugnung des Tatsächlichen, sondern vielmehr in der starken, der bewußten Betonung und der hervorkehrenden Steigerung seiner Wesenseigenschaften: in der den vielen Einzelzellen entsprechenden gleichmäßigen Übereinanderschichtung endloser Reihen von Fensterlöchern — Otto Wagner gebraucht dafür einmal das drastische Bild: »ein Trumm Käs mit Löchern« —, wie es der eindrucksstarke Anblick des noch unverputzten und unverzierten, großstädtischen Backsteinrohbaus darbietet. Unter den heute schon häufigen Beispielen dieser naturgemäßen Auffassung seien die als großer Einheitsblock zusammenhängenden Beamtenwohnhäuser von Paul Mebes in Steglitz bei Berlin und die mitten im großstädtischen Geschäftsviertel Hamburgs sich erhebenden Stockwerkbauten von Friedrich Höger besonders genannt.

Sucht der moderne Miethausbau so in gleichstrebender Übereinstimmung mit dem Zivilisationswillen zu schaffen, sucht er gleichsam nach der monumentalen Gebärde, die das grandiose Material unseres Zeitalters anschaulich erschöpft, so läßt sich auch noch eine andere stilistische Einstellung zu der Kulturtendenz der Gegenwart ausdenken: die einer komplementären Ergänzung[1]). Der Mensch unserer Tage will in seiner Wohnung eine Erholung von aller lauten Vielgeschäftigkeit der beruflichen Umwelt finden. Als Folge davon strebt man nun eine grundsätzliche Trennung der zentralen Geschäftsstadt mit ihrem Stockwerkhochbau, der *City* — wie man nach englischem Vorgang die Sache bezeichnet —, von den flachgebauten Wohnsiedelungen, den *Cottages*, rings um die alte Innenstadt, an. — Es ist eine arkadische Friedsamkeit, die diese Landhäuser, große wie kleine, reiche wie einfache, atmen. Die moderne gefühlsgesättigte Sachlichkeit scheint in diesen zu »Gartenstädten« sich zusammenfügenden, aus einem

---

[1]) Vgl. Broder Christiansen a. a. O. S. 226, 227 u. ff.: Der Zeitstil in der Nutzkunst als Spiegelbild einer modernen Kultur der »Reizsamkeit« oder als deren Ergänzung in einer »Erholung von uns selbst«: Einiges scheint darauf hinzudeuten, daß die Einstellung der Nutzkunst auf den Menschen noch öfter im Sinne des spezifisch Komplementären erfolgt.

kulturell klar begrenzten Grundrißprogramm herausgewachsenen Landschaftsbauten ihre ersten, künstlerisch ganz reifen Früchte gezeitigt zu haben: man erinnere sich der vornehmen Wohnsitze von Bruno Paul oder Hermann Muthesius, der für Arbeiter oder Beamte gedachten Kleinsiedelungen von Heinrich Tessenow, Richard Riemerschmied, Paul Schmitthenner, Georg Metzendorf und vieler anderer.

Damit erlangt das neuzeitliche Wohnproblem, die geistig und gesundheitlich einwandfreie Unterbringung der großstädtischen Bevölkerungsmassen, seine architektonische Gestalt. — Der zweite Wesenszug der modernen Großstadt ist — wie einleitungsweise schon hervorgehoben wurde — die Tendenz auf das Weltwirtschaftliche, die sich in den mächtigen Bauten für den Handel, die Industrie und den Verkehr ausspricht. In Kontor- und Bureauhäusern, die ihren weltwirtschaftlichen Zweckgehalt in einer bewußt gleichmäßigen Reihung kaufmännischer Arbeitszellen zum Ausdruck bringen, wird so der zeit- und sinngemäße Formtypus herausgebildet (Kontorhäuser von Hans Poelzig in Breslau, großindustrielle Verwaltungsgebäude von Peter Behrens in Düsseldorf, Hannover und Köln). — Das moderne Warenhaus, wie es in Messels Wertheimbauten seinen wahrhaft epochemachenden Urtyp, in vielen anderen großstädtischen Geschäftshäusern (z. B. von Wilhelm Kreis in Köln und Elberfeld, von Joseph Olbrich in Düsseldorf) Nachfolge gefunden hat, sucht seinen Grundgedanken des syndikatsähnlich vereinigten Kleinhandels nach Art eines überdeckten Marktes von vielen Geschoßgalerien zu verwirklichen: Über die verschiedenen Einzelstände des Kleinverkaufs legen sich große Hallendächer, welche einheitlich monumentalisierte Pfeilerfassaden längs den Straßen stützen, zugleich dem Verkehr des Lichtes — des Tags über von außen nach innen und während der Abendstunden von innen nach außen — baukünstlerische Möglichkeit gewährend, und dann wieder den verlockenden Anblick der Waren in unendlich vielen Schaufenstern der vorbeiströmenden Menge anpreisend darbietend.

Und ebenso sucht der moderne Industriebau, dessen größte Meister, Peter Behrens und Hans Poelzig vor allem, ihn aus der Scheußlichkeit jammervoller Notstandsgebilde auf die Höhe bewußter Architektur gehoben haben, die Vielgeschäftigkeit der weltversorgenden Massenarbeit in ungeheuer weiten, unerhört hellen Hallen räumlich zu bewältigen, in sehr einfachen, klar empfundenen Baukörpern, deren großzügig rhythmisierte Fassaden den Eindruck jener weltwirtschaftlichen Monumentalität, jenes überwältigenden Produktionstempos wiedergeben sollen, den die Begriffe Welthandel und Großindustrie,

Massenerzeugung, Völkerbedarf und Völkerverbrauch gefühlsmäßig auslösen.

Dieselbe weit ausholende Geste wie die maschinendurchtosten Industriebauten zeigen die verschiedenen Verkehrshochbauten der Großstadt, die Durchgangsbahnhöfe und Kopfstationen der Fern- und Lokalbahnen, der Stadt-, Ring-, Hoch- und Untergrundbahnen, die Wartehallen der Tramways: das sie alle beherrschende Wesensprinzip ist das der durchlaufenden Schnelligkeit, dem beispielsweise durch eine besonders betonte Horizontalität der beherrschenden Architekturglieder Rechnung getragen werden kann. Sonst aber suchen gerade die neuen Bahnhofsbauten — der Leipziger Hauptbahnhof von Lossow und Kühne, der Darmstädter Bahnhof von Friedrich Pützer und der majestätische Stuttgarter Bahnhofsneubau von Paul Bonatz und F. E. Scholer — das Moment großmonumentaler Ruhe hervorzuheben, den architektonischen Formausdruck zu finden für den mächtigen Haltepunkt in dem landein und landaus rasenden Getriebe des Weltverkehrs. — Damit geben diese Bahnhofsbauten eine künstlerische Synthese, die ästhetisch geformte Beruhigung des ruhelos flüchtigen Sachinhalts: gleichsam potentielle Bewegung in der architektonisch verfestigten Gestalt des gebändigten Rhythmus [1]).

Die Fest- und Repräsentationsbauten muten in diesem großstädtisch modernen Bauprogramm fast wie ein Fremdes an, da ihr Inhalt nicht so ausschließlich seine Entstehung unserer Zeit verdankt wie die ganz von dem neuen Zweckgedanken beseelten Bauten für Industrie, Handel und Verkehr: Die in sich selbst geheiligte Vorstellung der fürstlichen und kirchlichen Autoritäten ist ein für allemal dahin. Auch die Machtbefugnis der kommunalen Bürgermeister — eines Verwaltungsbeamten unter sehr vielen anderen — entbehrt jeglicher formenschaffenden Phantasiewirkung. Deshalb müssen alle jene repräsentativen Bauten, wie Kirchen, Rat- und Stadthäuser, vor allem, dem demokratischen Zug der Zeit entsprechend, die Seele des Volks: die schöpferische Souveränität der ganzen Stadtbevölkerung,

[1]) Damit sei die meines Erachtens abschließende Antwort gegeben auf den Diskussionsstreit, der sich im Anschluß an Peter Behrens' Vortrag über den »Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik« auf dem Berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1913 erhob: Bericht S. 259 bis 265. Es wurde darüber gestritten, ob die zeitgemäße Hast des großstädtischen Lebens oder — in komplementärem Sinn — die Reaktion gegen jene Hast: die zeitungemäße Ruhe, zu architektonischem Ausdruck gelangen soll. Mir scheint, wie gesagt, ein synthetisches Drittes als das dem modernen Kulturinhalt Wesentliche erreichbar: die zu architektonischer Monumentalität verfestigte Stimmung unendlicher Bewegung.

zu verkörpern suchen. Das spricht sich denn auch in den neuen Bauprogrammen und Grundrißforderungen aus, die weite Versammlungshallen vorsehen, in der Schaffung ganz neuer, bewußt demokratischer Bauaufgaben, wie großer Volksbadeanstalten, dann Volksbildungsstätten aller Art: von den schönen Schulen angefangen, mit denen Theodor Fischer z. B. Stuttgart mannigfach geschmückt hat, bis zu den Volksbüchereien, Volkstheatern (Hans Poelzigs Entwurf zum neuen Opernhaus in Berlin, Oskar Kaufmanns Berliner Volksbühne) und Volksmuseen (Friedrich Billings Städtische Kunsthalle in Mannheim), die an Stelle der aristokratisch exklusiven Hoftheater und der Fürstlichen Kunstkammern heute getreten sind. — Selbst die gelehrte Isolierung der Universität sucht inhaltlich und formal ihren Bauten den Anschluß an diesen Geist demokratischer Zweckbestimmung zu geben, wie Theodor Fischers Jenaer Neubau beweist, eine Stiftung des ganz sozialistisch denkenden Physikers und Nationalökonomen Ernst Abbe. Daneben werden aber noch besondere Volkshochschulen, »Akademien für jedermann« (Fritz Wicherts Gründung in Mannheim) errichtet, schöne Vortragsgebäude (Theodor Fischers »Pfullinger Hallen«, sein Gustav-Siegle-Haus in Stuttgart), um, nach dem großartigen Vorbild Nordamerikas, die feste Brücke zu schlagen zwischen geistig hoher Bildung und dem werktätig schaffenden Lebenswillen der gesamten Nation.

Und endlich geben sich auch die wenigen Denkmäler, die dieses ganz mit dem Strom volkstümlicher Lebensarbeit vereinigte Kunstwollen noch zuläßt, als das Erzeugnis demokratischer Massen: sie streben einen auf größte Fernwirkungen im Landschaftsbild berechneten, stimmungshaft vereinfachten Eindruck von wesentlich architektonischem Charakter an und verschmähen — wie das Volkslied — selbstsicher jede historisch eng begrenzte Einzelform, die dem urtümlichen Empfinden nichts zu sagen hat[1]). Können doch allen diesen so zeitgemäßen, bis vor kurzem noch ganz unerhörten Kulturbestrebungen jene früher üblichen historisierenden Detail-

[1]) Eine ebensolche Tendenz auf das Architektonische zeigt die Malerei von heute, wie sie z. B. in überraschendem Reichtum die Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Köln 1914, aufwies, und damit ihre starke Befähigung zur Monumentalkunst, zum Fresko. Tatsächlich bietet nun auch die Verbindung dieser ausdrucksstarken, »expressionistischen« Monumentalmalerei mit einer gleichgestimmten Baukunst — als reifstes Vorbild seien Theodor Fischers Pfullinger Hallen mit dem vielfachen Freskenschmuck der Schule Adolf Hölzels hervorgehoben — eine solche Zukunftsperspektive, daß man aus dieser ins Geistige gesteigerten, anschaulich-räumlichen Vielseitigkeit die ersehnte kulturschaffende Pantonomie der Kunst erhoffen darf.

formen nicht mehr genügen: im Maßstab wirken sie viel zu klein, in ihrer assoziierenden Stimmung aber — für die doch ganz neuzeitlichen Zwecke — wie eine inhaltlose Maskerade!

Alle diese in ihrer Stimmungsabsicht gleich gerichteten Bauten schließen sich zu dem übergeordneten Gebilde der modernen Großstadt zusammen. In ihr gelangt eine Tendenz aufs weiträumig Große, auf das künstlerisch Systematische zu souveräner Herrschaft, die in grundsätzlichem Gegensatz steht zu der wirtschaftlichen Selbstbescheidung des historischen Stadtgebildes, und die ebenso auch den prinzipiellen Weg des modernen Stilwollens überhaupt bezeichnet: von der Gestaltung dekorativer Einzelornamente im Sinn eines zweckbewußten Gefühlsinhalts bis zu Stadtbauanlagen von weltbeherrschendem Architekturwillen. Was hier noch vor kurzem Sache des mechanisch arbeitenden Geometers war: der das Stadtwachstum bestimmende Bebauungsplan, wird jetzt als unlösbare, intensivste Gesamtschöpfung von Zivilisationsforderungen und plastischer Formenschönheit, von technisch bedingten Notwendigkeiten und ästhetisch gestaltender Freiheit behandelt.

Man verspürt, sieht man ein solches neuzeitliches Stadtbild längs seinen von sachlich schönen Brückenbogen überspannten Flußufern sich entfalten, einen kräftigen Hauch gegenwartswirkenden Schöpfergeistes: die Baukunst als notwendige Bildwerdung eines neuen, weltwirtschaftlichen Lebens, man verspürt eine bisher noch unbekannte Poesie der Großstadt. Man verspürt in diesen für viele Geschlechterfolgen berechneten Stadtplanungen, wie sie die Wettbewerbe Großberlin von 1910 und Großdüsseldorf von 1912 gezeitigt haben, eine moderne, pantonome Gesinnung, die nicht mehr das Leben nur als »praktische Technik« nimmt und — weitab von diesem naturalistischen Leben — eine kostbar zarte Treibhauskunst, für sich und um ihrer selbst willen, kultiviert, — sondern die vielmehr aus der reichen Erfahrung des persönlich erlebten Lebens, einer schöpferisch lebendig gewordenen Wirklichkeit, die formgeborene Geistigkeit der Kunst schafft, die organisch in unsere geschichtlich gewordene Kultur eingebettet erscheint.

7.

Können Schönheit und Nützlichkeit nicht vereinigt leben, wie sie in Bauwerken, wie sie im Körper des Menschen eng verbunden wohnen?

Lionardo da Vinci.

Das Problem des Stils, das in unserer Einleitung aufgeworfen, an vielen Sachbeispielen erörtert wurde, ist kein Problem des Intellekts,

keine Frage abstrakt kritischer Erkenntnis, die ja — wie Henri Bergson[1]), Walter Rathenau[2]) und viele andere heute schon dargetan haben — immer nur ein höchst unvollkommenes Werkzeug zur Bewältigung der lebensvollen Wirklichkeit sein kann. Das Stilproblem erscheint vielmehr als die aktuelle Frage an jeden Einzelnen von uns, ob er gewillt ist, an der Erschaffung einer kulturellen Gemeinsamkeit instinktiv mitzuarbeiten. Ein Stil, der gegenwärtige so gut wie die heute als historisch erkennbaren Stile der Vergangenheit, wird nicht von Künstlern allein »gemacht«, sondern er bedarf der steten Mitarbeit des Publikums: als Leser und Hörer in Literatur, Musik und Theater, als Auftraggeber in den Künsten der Malerei und Bildhauerei, als Bauherr in Architektur und Kunsthandwerk. Das wohlgestaltete Kleid kann erst geschneidert werden, wenn der Mensch, der es anziehen soll, selber wohlgestaltet ist. Mit anderen Worten: ohne die ins Geistige gewandelte, feste Wohnkonvention, ohne die grundrißbildende »sittliche Forderung« ist auch keine formale Neubelebung unserer Baukunst möglich! —

Damit wächst aber das Architekturproblem zu einem Zentralproblem unserer Zeit: zu jener Frage nach dem unbewußten Kulturdrang, die Interessentenvereinigungen wie dem »Deutschen Werkbund« ihre Existenzberechtigung verleiht. Denn tatsächlich handelt es sich hier um jede, scheinbar noch so kleine Einzelheit unserer sichtbaren Zivilisation, nicht nur etwa um großräumige Bauwerke, — genau so wie Hugo von Hofmannsthal, gelegentlich eines Vortrags über den »Dichter in unserer Zeit«, in das Literarische auch den kleinsten Zeitungsartikel des letzten Zeitungsschreibers einbegriffen wissen will.

Die Thesis, die Hauptrichtung der Zeit ist die mechanisierte Produktion, welche in dieser Form für alle Geistigkeit gewiß ein Heteronomes bedeutet. Ihre Antithesis, die Gegenrichtung stellt sich in jener zeitfremden Kunst dar, die sich, autonom, von aller mitwirkenden Zivilisation in sich selbst zurückzieht. Dies führt — je nach der persönlich übereinstimmenden oder ablehnenden Einstellung — zu einem Dualismus, zu jener Doppelheit des Lebensstils, von dem schon mehrfach die Rede war und unter dem unsere Zeit in tiefstem Innern leidet. — Unser schöpferischer Wille aber, den Henri Bergson in seiner *Évolution créa-*

---

[1]) Vgl. Henri Bergson, Schöpferische Entwicklung (Übersetzung aus dem Französischen), Jena 1912, S. 140 ff. Die Hauptrichtungen der Lebensentwicklung: Dumpfheit, Intellekt, Instinkt.

[2]) W. Rathenau, Zur Mechanik des Geistes, Berlin 1913.

trice als den *élan vital,* den jugendlich optimistischen »Lebensschwung«, so wundervoll geschildert hat, muß hier und wird hier die Brücke schlagen: in einer pantonom gedachten Synthese von extensiver Technik, dem Heteronomen, und intensiver Kunst, dem Autonomen, in der dann die beiden früheren Zustände, im Hegelschen Sinn des Wortes, »aufgehoben erscheinen«, d. h. zugleich erhalten, vernichtet und über sich selbst hinaus erhöht. Erst dieser pantonomen Synthese wird man dann den ersehnten Namen »Kultur« geben dürfen.

II.

Das Epos.

Ein Kapitel aus der Geschichte der poetischen Theorie.

Von

Jonas Fränkel.

»Errötet man nicht, wenn man das Verzeichnis der Epopoeen lieset, an denen sich jahrtausendelang unsere geduldigen Vorfahren taub gehöret, blind gelesen?«
Herder.

Auf keinem anderen Gebiete der Poetik, die ja mehr noch als irgendein anderer Teil der Kunsttheorie überkommenen Wortfetischen huldigt, haben sich im Laufe der Zeiten so viel Mißverständnisse, Irrtümer und falsche Wertungen angehäuft wie im Kapitel über das Epos. Das Wort selbst hat seinen einstigen klaren Inhalt für die Vorstellung längst verloren. Noch vor hundert Jahren bedeutete das Epos das Allerheiligste im Tempel der Poesie, vom Schauer des Unnahbaren umwittert. Der Kranz des Epikers erschien als der höchste Preis, den nur der Auserwählte zu erringen hoffen durfte. Heute ist »Epos« ein dehnbarer Begriff geworden, unter den sich die verschiedenartigsten Dinge bringen lassen. Eine Erzählung in Versen oder ein psychologischer Roman werden mit gleicher Unbefangenheit als Epen bezeichnet wie die homerischen Dichtungen. Das Gemeinsame aber besteht in einem Äußerlichsten: in dem Umstand, daß sowohl in einer versifizierten Chronik oder Novelle als in einem Roman und in der Ilias erzählt wird. So wenig hat sich die Poetik seit Aristoteles entwickelt, daß sie noch heute an des Stagiriten rein technischem (grob-technischem) Einteilungsprinzip der Dichtung festhält.

Gegen den aristotelischen Begriff der Gattungen in der Poesie ist jüngst Benedetto Croce (dessen tapfere Gesinnung sich ja auch in dieser die Geister verwirrenden Zeit rühmlich bewährt hat) Sturm gelaufen. Allein es gilt nicht, den Gattungsbegriff an sich aufzuheben, es erscheint vielmehr wünschenswert, ihn auf neuen Boden zu stellen, der Vermischung des Heterogenen entgegenzutreten und nach unterscheidenden Merkmalen zu suchen, die nicht vom Äußerlichen und Zufälligen, nicht ausschließlich von formalen Elementen ausgehen, sondern von der Spannweite der schöpferischen Energie in einer Dichtung bestimmt werden.

Das Epos hat seinem Wesen nach nichts gemeinsam mit dem

Roman. Es entspringt einer durchaus anderen Einstellung zu Mensch und Welt als der Roman. Wenn der Roman die Dinge der Welt in ihrer Realität wiedergibt, so erhebt sich der Epiker über die Realität, und die Gestalten, die er beschwört, gehören einer anderen Welt an als der realen: einem selbsterschaffenen Kosmos, in dem der Dichter unbeschränkte Herrschaft ausübt; das Epos ist überweltlich. Der Roman ist Realität, nach bestimmten Kunstgesetzen zur Schau gestellt, das Epos ist Dichtung, d. h. Symbol. Das Epos ist weder Gegenwart noch Vergangenheit — also auch nicht Geschichte, wie der Wahn der Humanisten gelehrt hat; es ist zeitlos. Nichts liegt dem Epiker ferner als greifbare Abschilderung der Welt. Sein Kosmos wölbt sich gleich einem sonnigen Frühlingshimmel über der Erde, sehnsuchtweckend, unendliche Möglichkeiten in sich bergend. Das Epos ist Licht, Gold und Glanz; allein dieser Glanz bildet nur gleichsam die Vordergrundswelt, in die allbeherrschend, ehrfurchtgebietend der düstere Schatten einer höheren Macht hereinragt. Das Epos leiht seine Farben von der realen Welt, aber es schwebt über den Dingen, die es spiegelt, und weist über das Reale hinaus auf tiefere, wesentliche Zusammenhänge. Das Epos ist ein Kosmos, der das Nächste und das Fernste umspannt, den Schein und die Tiefe.

Dem Epos ist jede Gebundenheit, in welcher Form immer sie auftreten mag, fremd. Es ist weder national in unserem Sinne, noch konfessionell (obschon tief religiös). Wenn der Roman sich mit einem Ausschnitt aus der Welt begnügt, so gibt es für den epischen Dichter schlechthin keine Grenzen, die er nicht überschreitet. Das Epos ist ein Universum, außerhalb dessen kein Raum denkbar ist.

In diesem hohen Sinne faßte noch Herder das Epos auf, als er in der »Adrastea«[1]) schrieb: »Das Feld der Epopee, wenn es dieses Namens wert sein soll, fodert gleichsam die Mitwirkung der ganzen Natur, die ganze Ansicht der Welt zwischen Himmel und Erde.« Aber auch dem ganz anders gearteten Voltaire schwebte das gleiche Ideal des Epos vor, als er, der zu klug war, um sich auf seine »Henriade« viel einzubilden, in einer seiner erfrischenden Aufrichtigkeiten erklärte, die Franzosen besäßen deswegen kein Epos, weil sie unter allen europäischen Nationen die am wenigsten dichterisch begabte wären und das Epos durch Kunst allein nicht zu zwingen sei[2]).

Diese strenge Geltung hat das Epos in der Poetik längst eingebüßt. Schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde es theoretisch verneint. Wohl wurde dabei der Name gerettet, doch für etwas von Grund aus

---

[1]) X. Stück. Suphans Herder-Ausgabe Bd. 24, S. 281.

[2]) S. *Essai sur la poësie épique* (*Oeuvres complètes*, 1785, t. X, p. 414).

Verschiedenes. Das Epos in seinem ursprünglichen Sinne galt seither allgemein als eine ausgestorbene, gleichsam vorsintflutliche poetische Gattung und — nicht mit Unrecht — als ein ödes Übungsfeld für phantasieverlassene Epigonendichterei. Die Vorstellung von Schule, Klassik und Langeweile hing sich an das Wort.

Es war die Folge einer langen geschichtlichen Entwicklung, die das Epos in Verruf gebracht hatte — einer Entwicklung, die nicht so sehr reich an großen dichterischen Taten war als an Irrtümern schulmeisternder Theorie. Die wichtigsten Fragen der Poetik rankten sich im Laufe der Jahrhunderte um das Epos und nirgends wie hier erwies sich die Poetik, die schon ihrem Wesen nach konservativ ist, als eine verhängnisvolle, hemmende, dem Neuen feindliche Macht.

I.

Keine andere poetische Gattung ist so sehr bis auf den heutigen Tag von einem einzigen Werke bestimmt gewesen wie das Epos. Das früheste ausgereifte Zeugnis epischer Poesie gilt heute noch wie vor zweieinhalb Jahrtausenden als das höchste, unerreichte Muster, an dem sich jede Kritik orientiert. Keine andere Gattung ist aber auch in ihrem ganzen Wesen so sehr mit den Ursprüngen aller Poesie verknüpft wie das Epos. Und wenn auch der Glaube an ein Kindheitsalter der Menschheit, in dem allein das Epos gedeihen konnte, eine wissenschaftliche Torheit ist, so ist doch das eine wahr, daß im epischen Dichter, ob er heute lebt, ob er in einem im Dämmer der Jahrhunderte sich verlierenden Zeitalter die Sonne grüßte, immer die gleichen Kräfte wirksam sind.

Nicht die Frühzeit eines Volkes gebiert das Epos. Das Epos setzt bereits eine längere poetische Entwicklung voraus. Denn alle hohe Poesie ist zuerst religiös. Der dichterische Seher, der über die Wunder der Welt erstaunt und sie zu deuten versucht, erschafft kosmisch-religiöse Mythen, in denen das religiöse Fühlen des Volkes symbolisiert wird. Denn die Religion hat keine andere Sprache als den Mythos. Poesie ist drum in ihren Anfängen eins mit der Religion. Doch mit der Zeit trennt sie sich von der Religion. Die Religion, wie alles, was dem Volke gehört, trägt in sich die Tendenz zu erstarren und die einmal gewonnene Gestalt unverändert den Zeiten zu überliefern. Das Volk glaubt nur an das Verharrende, und heilig ist ihm das Ewiggleiche. Was einst die Offenbarung tiefer religiöser Erschütterungen gewesen, wird allmählich zu einem gemeingültigen Symbol, dessen Ausdeutung nicht allgemein freigegeben, sondern in die Hände einer einzigen Kaste gelegt wird. Die Religion verweltlicht und entartet zu Bekenntnissystemen und Glaubensformeln.

Die Poesie hingegen, ganz auf die Phantasietätigkeit des Einzelnen gestellt, kann nur in freier Luft atmen. Sie leidet keine Fesseln der Tradition, und jeder echte Dichter fängt das Dichten von vorn an. Doch indem sich die Dichtung von der Religion trennt und allein ihren Weg geht, gerät auch sie in die Gefahr der Verweltlichung. Auch sie wandelt sich leicht in ein System von Fertigkeiten und büßt den Zusammenhang mit dem Tiefsinn metaphysischer Ekstasen ein. Das Äußere, Zufällige und Relative wird zu ihrem Inhalt, zu einem stets variierten, aber im Grunde sich gleichbleibenden Inhalt. Nur in den ganz großen Dichtern lebt die ursprüngliche Verbindung mit der Religion wieder auf, und ihre Poesie quillt hervor aus den verschütteten Schachten kosmischer, religiöser Urgefühle.

Jene früheste mythische Poesie dürfen wir nicht etwa bei Homer suchen, wozu man vor hundert Jahren geneigt war: wir finden sie vielmehr in deutlichster Ausprägung in den Vedahymnen, im Gilgamesch und in den Götterliedern der Edda. Homer ist bereits der bewußte epische Dichter, der von den selbsterlebten oder überkommenen tiefernsten kosmischen Mythen nur den äußeren Vorgang beibehält, ihnen die allegorische Beziehung abstreift und sie verweltlicht, indem er sie in eine neue Umgebung hineinstellt, die rein epischen Gesetzen gehorcht. Doch der ursprüngliche mythische Kern schimmert durch die bunte Hülle der Geschehnisse durch und verleiht den neuen Märchen ihre symbolische Leuchtkraft und Bedeutsamkeit. Erzählungen, die aus solchen verschütteten, verweltlichten Mythen entstanden sind, prägen sich der Phantasie tief ein und beschäftigen sie über den Rahmen des geschilderten Vorgangs hinaus. Diese Eigenschaft des Epos, das sich ja seiner Natur nach in der Welt des äußeren Geschehens tummelt, gibt ihm jene unverlierbare Frische und Jugend, die das seltene echte Epos unsterblich machen. Stärker als wir es ahnen, haben sicher die alten Griechen den mythischen Urgehalt in den homerischen Gesängen gefühlt. Und zweifellos war es diese ernste Unterströmung, die die Ilias und die Odyssee über die anderen älteren Epen, welche noch Aristoteles kannte — die Kyprien und die kleine Ilias — obsiegen ließ: um dieser Eigenschaften willen schenkten die Griechen ihre ganze Liebe den homerischen Dichtungen und ließen die anderen im Dunkel verkümmern.

Ilias und Odyssee wurden von den Griechen nicht nur als die Gipfel ihrer Poesie verehrt; sie waren ihnen auch die heiligen Bücher der Nation. Aus beiden Dichtungen grüßte sie die früheste, ehrwürdigste Kodifikation ihrer Göttervorstellungen und die Verherrlichung griechischen Wesens in seinem Gegensatze zu der Barbarei aller anderen Völker. Schon im Zeitalter des Perikles strahlte der Ruhm

Homers in der ganzen hellenischen Welt gleich einer nie untergehenden Sonne. Nicht bloß von einem Vaterlande, sondern von »beiden Hälften« der Welt werde dieser Sänger gefeiert, erklärt ein Gedicht der Griechischen Anthologie. Als die zehnte und elfte Muse auf dem Helikon wurden Ilias und Odyssee gepriesen[1]. Sie gehörten zu den wichtigsten Bildungsquellen der Jugend und wurden schon von den Kindern — Aristophanes in seiner Friedenskomödie bezeugt es — auswendig gelernt. Die Autorität Homers hatte solche Macht, daß sich ihr niemand entziehen konnte. Die Aoiden, die nach ihm kamen, standen ganz in seinem Banne. Sie waren keine großen schöpferischen Persönlichkeiten, denen die Poesie zum Ausdruck des Ringens mit dem Chaos der Welt wird. Sie waren Kinder der Tradition und begnügten sich mit den überlieferten Formen des Glaubens wie des Dichtens. Wenn Homers Dichtung aus gewaltigen religiösen Erschütterungen geboren worden und der Mythos für den Dichter das Symbol dieser Erschütterungen gewesen war, so war die Quelle der Homeriden nicht mehr der Mythos, sondern die Mythologie. Nicht das Chaos gestalten war ihr Beruf, sondern das bereits Gestaltete weiterzudichten, dazu drängte sie ihr poetischer Trieb. Die Göttermythen, allmählich aus dem Zusammenhange mit den religiös schöpferischen Mächten herausgelöst, hatten ihren symbolischen Tiefsinn immer mehr eingebüßt und wurden wie Zeugnisse einer älteren Geschichte der einzelnen Städte und Gaue behandelt. Ein tausendfältig verschlungenes System der Mythologie, wie es uns bereits aus den Göttergenealogien des frommen Hesiod angähnt, hatte sich gebildet und ersetzte den Dichtern die lebendigen Quellen des Mythos.

Diesen späteren Epikern erschien die Nachahmung Homers als das erstrebenswerteste Ziel. Homer war ihr Glaube, und alle Möglichkeiten des Epos sahen sie in ihm verwirklicht. Die homerische Weise galt ihnen als die einzige dem epischen Dichter vorgezeichnete. Sie entnahmen ihr alles: Haltung und Gangart, Sprechart und Rhythmus. Sie wiederholten typische Situationen, Motive und Bilder. Sie wollten nichts als Homeriden sein. Indem sich aber die Überzeugung von der Unübertrefflichkeit Homers immer mehr befestigte, war es nur folgerichtig, wenn schon früh jene Meinung laut wurde, der der alexandrinische Gelehrte Kallimachos im dritten vorchristlichen Jahrhundert Ausdruck gab und die in unseren Tagen fröhliche Urständ feiern sollte: da Homer das Höchste, was sich im Epos erreichen lasse, bereits geschaffen habe, so sollten die Dichter die Hand davon lassen; mit Homer sei die epische Kunstform ausgeschöpft.

---

[1] *Anthologia Graeca, ed. F. Jacobs,* 1813 ff., IX, 97, 192.

Doch die Dichter ließen sich durch solche Ermahnungen nicht einschüchtern. Die vielen Epen des Altertums aus der hellenistischen und römischen Zeit, die auf uns gekommen sind oder von denen sich die Kunde erhalten hat, bezeugen es. Es sind im Grunde lauter Imitationen Homers, in denen bestimmte Stoffkreise immer aufs neue bearbeitet werden: den Zug der Argonauten besingt in homerischer Sprache der vielbewunderte und kommentierte Apollonios von Rhodos, dessen Spuren nach drei Jahrhunderten der Römer Valerius Flaccus folgt in einem, wie schon der einsichtige Quintilian bemerkte, mehr oratorischen als poetischen, gleichwohl aber bis in die neuere Zeit von den Ästhetikern hochgehaltenen Gedichte; dem Bruderkrieg der Söhne des Oidipos gelten zahllose Thebaiden, deren früheste das ganze Altertum hindurch Homer zugeschrieben wurde, deren bekannteste aber die von Statius geblieben ist, dem noch Dante in der Commedia einen unverwelklichen Kranz gewunden hat; Herakleien und Theseiden schließen sich an, vor allem aber die sogenannten Nostoi, die die Heimkehr der homerischen Helden schildern und deren berühmtester Ausläufer die Aeneis geworden ist. Einzelne Dichter wenden sich von der Mythologie ab und greifen kühn in die nähere, historisch nachwirkende Vergangenheit hinein oder suchen sich gar als Rhapsoden der Zeitgeschichte die Lorbeeren des epischen Dichters zu erwerben. Das taten insbesondere die beiden griechischen Dichter, deren verlorenen, nur aus Andeutungen der Zeitgenossen bekannten Werken die Kenner seit je nachtrauerten: Choirilos von Samos, der um die Wende des 4. Jahrhunderts die Perserkriege verherrlichte, und der bereits der alexandrinischen Schule angehörende Kreter Rhianos, der in einem Gedichte die Taten des schlauen Aristomenes, des Helden des zweiten messenischen Krieges, besang. Die Römer erwiesen sich auch hier als gelehrige Schüler. Ennius schreibt seine römischen Annalen in Hexametern und dünkt sich ein zweiter Homer. Silius Italicus schöpft aus ihm und aus Livius den Stoff zu seinen »Punica«. Lucan gar wählt den Bürgerkrieg zwischen Cäsar und Pompejus für seine »Pharsalia« und schafft das durch das ganze Mittelalter und darüber hinaus nachwirkende Muster aller historisierenden Epik.

In allen diesen wie in zahllosen anderen Dichtungen handelte es sich darum, Geschichten, die allgemein bekannt waren, entweder aus mythischer Zeit oder aus der unmittelbaren Vergangenheit, noch einmal zu erzählen, Altes in neuem Tone vorzutragen. Sie verfolgten fast immer den Zweck, die Geschichte einer Polis zu heroisieren, von der Gegenwart eine Brücke zur homerischen Mythologie zu schlagen. In keiner von ihnen, auch nicht in der Aeneis, lebte ein Funke von jenem Geiste, aus dem Homers Dichtungen geboren waren. Nicht der kos-

mische Drang, der das Schicksal des Menschen in gewaltigen Symbolen an das Weltall knüpft, hatte sie ins Leben gerufen; die Kunstfertigkeit eines Dichters vielmehr hatte sie gemodelt. Es waren Erzeugnisse der Gelehrsamkeit oder eines starken Kunstwillens, aber keine Schöpfungen, die das ganze Sein aufwühlen und nie geahnte Aussichten an den Horizont bannen. Nur einem solchen seltenen Werke aber, das an das Tiefste rührt und aus jenem heiligen Mutterboden gesprossen ist, dem auch die Religionen in ihren Ursprüngen entkeimen, werden wir den ehrwürdigen Namen eines Epos beilegen; alles andere ist — Literatur.

II.

Eine neue Wertung der Poesie bricht sich in den folgenden Jahrhunderten zunächst Bahn. Sehr rasch durchläuft das Christentum, das das Erbe griechisch-römischer Kultur antritt, den Weg von einer sozialen Heilsreligion zu einer Kirche mit Diesseitsgelüsten und mit Theologenhierarchie. Im Zeitalter der Herrschaft der Scholastik liegt alle Bildung fast ausschließlich in den Händen der Geistlichkeit. Nur die Theologie gilt als ein würdiger Gegenstand der Beschäftigung für die Gelehrten, und die Poesie wird nur insofern toleriert, als sie Allegorie ist und den Wahrheiten der Kirche dient. So kommt es, daß der einzige große Dichter dieses Zeitraums, in welchem der metaphysische Tiefsinn des Epikers lebte und der die Macht hatte, einen eigenen Kosmos aufzuerbauen, Dante in seiner Commedia, mehr Allegorie als Epos gab und die Poesie in einen Wust scholastischer Gelehrsamkeit und zeitgeschichtlicher Beziehungen hüllte, aus der sie wohl immer wieder jubelnd hervorbricht, doch um immer aufs neue in Fesseln geschlagen zu werden.

Und wie sich Dante Virgil zum Führer durch seine Wanderungen wählte, so galt der römische Dichter dem ganzen Mittelalter und noch den folgenden Jahrhunderten als »summus poëta«, als die Verkörperung der Poesie schlechthin. Von allen Dichtern des Altertums war nur er lebendig wirksam geblieben und beherrschte mit seinem Einfluß selbst noch die ungestümen Regungen der erwachenden Heldendichtung in den neueren Sprachen. Der altenglische Beowulf, die Nibelungen und wohl auch die hypothetische deutsche Walthariusdichtung haben entscheidende Züge von ihm empfangen[1]). Er wurde vergöttert wie kein anderer Dichter vor ihm. Sogar Prophezeiungen des Christentums

[1]) Vgl. die Einzelnachweise: für Beowulf bei Brandl, Geschichte der altenglischen Literatur S. 68; für Waltharius: K. Strecker in der Zeitschrift für deutsches Altertum Bd. 42, S. 339 ff. und W. Meyer ebenda Bd. 43, S. 113 ff.; für die Nibelungen: Roethe, Nibelungias und Waltharius (Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1909, S. 649 ff., besonders S. 678 ff.).

deutete man in seine Verse hinein — Dante selbst hat das Motiv in sein Gedicht verwoben[1]) —, um ihm sein Heidentum zu verzeihen. Auf den Thron Homers wurde Homers schmiegsamster Schüler gehoben.

Denn Homer war verschollen. Mit der Verdrängung des Griechentums aus der Reihe der Kulturfaktoren des christlichen Europa und der Erhebung des Lateins zur allgemeinen Bildungssprache war Homer in Vergessenheit geraten. Als ein sagenhafter Poet der alten Zeiten ging er durch die Jahrhunderte des Mittelalters, nur durch spätrömische Auszüge aus der Ilias und der Odyssee, deren sich allenthalben bearbeitende Dichterhände bemächtigten, sein Dasein bezeugend. Und selbst als ihm im 15. Jahrhundert ein Wiederauferstehen beschieden ward und die Humanisten Griechisch zu lernen anfingen, um ihn in seiner Sprache lesen zu können, vermochte er nicht den in der Tradition verlorenen Boden wieder zu erobern. Virgil hatte durch die Alleinherrschaft eines Jahrtausends der Welt sein Bild und sein Wesen derart aufgedrückt, daß sie nunmehr mit seinen Augen alle Poesie ansah und sich unwillig abwandte, wo sie andere als die altgewohnten Töne vernahm. Und an Homer vermißte man alles, was man aus Virgil als die höchsten Regeln der Poesie erlernt hatte: die Gefälligkeit und Glätte des Stils, die Gemessenheit des Ausdrucks, die Wohlanständigkeit — die »*bienséance*« — und Würde in Rede und Haltung, das Natürliche und Wahrscheinliche der Handlung, das Wohltuende der nichtübermenschlichen Maße und was der ewigen Mittelmäßigkeiten sonst sind. Der musenfreudige Bischof Vida aus Cremona, der Verfasser der ersten Renaissancepoetik nach Horazischem Vorbild, verweist den angehenden Dichter auf Virgil als das höchste Muster: vor allen anderen, mahnt er, verehre den Maro, ihm allein folge und wandle auf seinen Fußstapfen. »*Lux clarissima vatum*« nennt er den Vergötterten und jubelt ihm zu: »*Salve, sanctissime vates!*«[2]) Und gar der einflußreichste Gesetzgeber der Poesie, dessen »Poetik« man mit Recht als den Grundstein der »klassischen Bastille« bezeichnet hat, Julius Cäsar Scaliger, ruft Virgil als die unverrückbare Norm aller Dichtkunst, als die »*altera natura*« aus und verwirft Homer wegen seiner unzähligen Abweichungen von der »zweiten Natur«. Ist ihm doch Virgil nicht nur »*poëtarum rex*«, sondern auch der einzige des Namens »Dichter« Würdige: alle anderen sprächen eine fremde, er allein die dichterische Sprache[3]). Und Scaligers Autorität — der nur

[1]) *Purgatorio, canto* XXII, 63 ff.

[2]) *Marci Hieronymi Vidae Cremonensis De arte Poëtica libri III.* (Ich benutze einen nichtpaginierten Basler Druck vom Jahre 1534. Die zitierten Stellen: im I. Buche und am Schlusse des letzten.)

[3]) *Julii Caesaris Scaligeri Poëtices libri septem. Ed. II da* (1581), p. 216, 251, 208, 620.

ausnahmsweise etwa der Mut eines Boileau entgegenzutreten wagte [1]) — warf ihren Schatten auf die folgenden Zeiten. Noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts wirkte seine Ablehnung Homers als eines rohen, undisziplinierten Dichters nach. Als Friedrich der Große während des Siebenjährigen Krieges sich einmal in Leipzig aufhielt, ließ er Gellert zu sich kommen, um den Geschmack des vielgenannten Professors für Poesie und Beredsamkeit zu prüfen. Er stellte ihm die verfängliche Frage: »Was meinet Er, welcher ist schöner in der Epopée, Homer oder Virgil?« Der Fabeldichter, der ja selber vor dem König auf seine Originalität pochte, meinte: »Homer scheint wohl den Vorzug zu verdienen, weil er das Original ist.« Doch der König hielt ihm ungnädig entgegen: »Aber Virgil ist viel polierter!« — Friedrichs Ausspruch gibt nur die allgemeine Ansicht des gebildeten Europa seit der Renaissancezeit über Homer wieder. Hat doch selbst der sonst so scharf blickende Voltaire den denkwürdigen Ausspruch getan: *»Homère a fait Virgile, dit-on; si cela est, c'est sans doute son plus bel ouvrage«* [2]).

So wurde denn dem christlichen Abendlande während vieler Jahrhunderte die Vorstellung von der höchsten Poesie durch einen Dichter vermittelt, in dessen Werk die Poesie nicht aus unergründlichen Tiefen quoll, vielmehr einem Strome glich, der, aus dem Garten Homers abgeleitet, die aufgefangenen Herrlichkeiten abgeschwächt zurückspiegelte. Es war ein Verhängnis, wie es kein zweites in der Geschichte der Literatur gibt. Die Anforderungen an die Poesie wurden für Jahrhunderte herabgedrückt. Das Korrekte, Glatte, in Regeln Faßbare wurde als Ideal ausgerufen an Stelle des Irrationalen, Unfaßbaren, Nichtzuerlernenden. Die Poesie wurde ein Raub der Gelehrten und Nüchternen. Das hohe Bild des vom Gott besessenen Dichters, wie es Platon einst gezeichnet hatte, war verloren gegangen. Der Weg zur Poesie führte nicht durch die Begeisterung, sondern durch das Studium der »Rhetorik«. Die Dichter waren keine freischaffenden Geister, sondern Philologen, welche die Früchte ihrer Belesenheit in Versungeheuern aufstapelten, die sie nicht selten noch selber mit gelehrten Kommentaren ausstatteten. Alles, was sich nicht durch Bücher belegen ließ, galt als unzulässig. Verpönt war, was ein Prüfstein des ursprünglichen Dichtertums ist: die dichterische Erfindung, die Phantasie. Selbst als die Poesie in den nationalen Sprachen ihre Blütezeit in den glänzenden Versromanen des Rittertums feierte, begnügten sich die Dichter im Wesentlichen mit dem Übersetzen, mit der Weitergabe des bereits Vorhandenen. Eine Ausnahmeerscheinung wie Ariost, der,

---

[1]) Siehe *Réflexions sur Longin: Conclusion.*

[2]) *Oeuvres complètes,* 1785, tome X, p. 359.

obwohl an die Tradition anknüpfend, mit freiem Schwunge sich hoch über die Zeit erhebt und ins ewiggrüne Land der Poesie dringt, erfüllt uns mit Staunen und Bewunderung. Es ist überaus bezeichnend, daß Wolfram von Eschenbach, einer der wenigen unter diesen Poeten, der Eigenes zu künden hat, ob der Freiheiten, die er sich in seiner Dichtung gestattete, von Gottfried von Straßburg in der bekannten Poetenmusterung des Tristan gescholten wird als einer der »vindære wilder mære, der mære wilderære«. Und nicht minder bezeichnend, daß Wolfram, um im Parzival die Abweichungen von Chrétien de Troyes, seinem französischen Gewährsmanne, zu rechtfertigen, einen Dichter fingiert — denn kaum anders wird sich das Kyôt-Rätsel lösen lassen —, auf dessen Schultern er das Eigene und Neue lädt, in der Hoffnung, den Leser mystifizieren und selber dem Vorwurf entgehen zu können, als tischte er Nichtüberliefertes auf. Was nachmals in der Dichtung der Renaissance, bei Bojardo, Ariost und Berni, zu einem mit feiner Ironie gebrauchten poetischen Kunstgriff sich entwickeln sollte, das ist bei Wolfram noch eine naive Abwehrgeste gegen die Wahrheitspedanterie der Zeitgenossen.

Die Einsicht in den Selbstzweck der Poesie ging den Menschen jener Zeit vollständig ab. Galt doch die Poesie als eine Wissenschaft, als *»science agréable«*, wie sie von französischen Kunstrichtern genannt wurde. Man würde es nicht zugegeben haben, daß ein echter Dichter Märchen erzählte, wenn er nicht die Absicht hätte, eine moralische Wahrheit einzukleiden. Dadurch aber versperrte man sich blind den Zugang zur Poesie, selbst noch nachdem Homer wieder entdeckt worden war. Von jeher hatten die homerischen Epen poesieverlassene Geister zu allegorischer Interpretierung getrieben. Schon die ältesten Vertreter des philosophischen Materialismus bei den Griechen — Diogenes von Apollonia, Demokrit, Anaxagoras — sehen wir mit verwegensten physikalischen Deutungen der Ilias und der Odyssee beschäftigt. Ein Schüler des Anaxagoras, Metrodoros aus Lampsakos, deutet Agamemnon als Äther, Achill als Sonne, Hektor als Mond, Paris und Helena als Luft und Erde usw.[1]). Diesen Weg gehen die Kyniker weiter, bis dann das spätere Altertum, gleich jeder in der Hypertrophie literarischer Gelehrsamkeit erstickenden Zeit, in Homer ein Labyrinth verborgener — philosophischer, astronomischer, physikalischer — Lehren entdeckt und mit Hilfe der stoischen Philologie die allegorische Interpretationskunst den folgenden Jahrhunderten vererbt. Diese Deutungssucht zeugt in der Gnostik die üppigsten Wucherblüten und wird dann in der Scholastik zu einem regelrechten System

---

[1]) Siehe Th. Gomperz, Griechische Denker Bd. I (1896), S. 304 f.

ausgebildet, unter dessen Herrschaft sich ja auch die Erzählungen der Bibel die unsinnigsten Erklärungen gefallen lassen mußten. Das Mittelalter weiß nichts von der symbolischen Bedeutsamkeit jedes wahren Dichterwerkes und bedient sich darum der überlieferten, der leichtesten Deutungsart, der allegorischen, indem es hinter jeder Gestalt, hinter jedem Gedanken, ja fast hinter jedem Verse nach etwas anderem forscht, als was der zutage liegende Sinn des dichterischen Wortes besagt. Daß alle Poesie Allegorie sei, ist für das ganze Mittelalter ein ästhetischer Glaubensartikel. Nicht allein für poesiefremde Gelehrte. Boccaccio in seiner Vita Dantes begründet das Wesen der Poesie, indem er naiv expliziert: die glatte Wahrheit, weil sie rasch begriffen werde, ergötze wohl, vergehe aber im Gedächtnis; darum verstecken sie die Poeten unter allerlei Verhüllungen, auf daß sie, mühsam errungen, sich desto besser einpräge ... Doch Dante selbst, der gottsuchende Mystiker, steht gleichfalls noch ganz im Banne dieses mittelalterlichen Rationalismus. In seiner Dedikationsepistel an Cangrande bei Übersendung des Paradiso sowohl wie im Convivio [1]) überträgt der große Florentiner das erstarrte Schema scholastischer Schriftauslegung auf die Interpretation der Poesie und deckt den »*sensus allegoricus*« auf, der die Wahrheit enthalte, die der Dichter unter einer schönen Lüge — »*sotto bella menzogna*« — verberge. Er illustriert an den ersten Versen des 114. Psalmes — »Da Israel aus Ägypten zog, das Haus Jakob aus dem fremden Volk, Da ward Juda sein Heiligtum, Israel seine Herrschaft« — die Auslegungsarten des »*sensus allegoricus*«: bald werden jene Verse für die Erlösung der Menschheit durch Christum in Anspruch genommen, bald auf die Umkehr der Seele vom Jammer der Sünde zum Stande der Gnade gedeutet *(»sensus mysticus«)*, bald wieder — auf der höchsten Stufe der Auslegung, im »*sensus anagogicus*« — bezeichnen sie den Auszug der heiligen Seele aus der Knechtschaft der Verderbnis in die Freiheit der ewigen Glorie... Noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts sehen wir den hellen Geist eines Lord Bacon im Irrgarten des »*sensus mysticus*« sich ergehen und etwa die Erzählung von Eros als Einkleidung der Atomenlehre, Pan als die Natur deuten, seinen Bart als die Sonne, seine Bockshörner als Symbole des Strebens der Natur nach dem Göttlichen usw. [2]). So sehr erscheint die Allegorie als der eigentliche Sinn aller Poesie, daß Jean Chapelain, der Vater der *Académie française,* in der Vorrede zu seinem epischen Programmstück, der »*Pucelle*«, den Lesern einen Schlüssel in die Hand gibt und dabei sogar mit Begriffen aus dem

---

[1]) *Trattato secondo, cap. 1.*

[2]) *De sapientia veterum,* cap. VI u. XVII und *De dignitate et augmentis scientiarum,* liber II, cap. XIII.

Arsenal der thomistischen Philosophie operiert: »*la France représente l'Ame de l'homme . . ., le roi Charles la Volonté . . ., l'Anglais et le Bourguignon les transports de l'appétit irascible . . ., Amaury et Agnès l'appétit concupiscible . . ., Tanneguy l'Entendement . . ., la Pucelle la Grâce divine . . .*« usw. Und in gleichem Geiste weist kurz darauf der nüchterne, bei den Zeitgenossen jedoch in höchstem Ansehen stehende Père Le Bossu in seinem vielbenutzten »*Traité du poëme épique*« (1675) nach, wie es Homer lediglich um moralische Unterweisung der Fürsten zu tun gewesen: die Ilias sei eine Ermahnung an die Fürsten zur Einigkeit, während die Odyssee lehren wolle, daß es einem König nicht anstehe, allzulange seinem Reiche fernzubleiben ... Le Bossus Lehre von der Allegorie des Epos wirkte in Gottscheds »Critischer Dichtkunst«, der sie ausschrieb, noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland nach und ist erst durch Lessings scharfe Ironie an einer berühmten Stelle des Laokoon — im XVI. Kapitel — dem Spotte preisgegeben worden.

Immerhin: durch die Äneis wurde der Begriff des Epos als der Krone der Poesie der Zeit lebendig erhalten und durch die Humanisten, die sich die sauberen Unterscheidungen der mit dem Beginn der Neuzeit wieder aufgetauchten Poetik des Aristoteles zu eigen gemacht hatten, in ihren zahllosen Anleitungen zur Erlernung des dichterischen Handwerks auch theoretisch festgelegt. Als »*summum opus poëseos*« preist Scaliger das Epos, als »*l'ouvrage le plus accompli de l'esprit humain*« noch hundert Jahre nach ihm der Boileau nahestehende Père Rapin in seiner Poetik [1]). Und wenn auch seit der Mitte des 17. Jahrhunderts vereinzelte französische Theoretiker — wie de la Mesnardière — unter dem Eindrucke der *tragédie classique* und unter Berufung auf Aristoteles sich geneigt zeigen, der Tragödie das Primat zuzuerkennen, und in der Folge mit der Entwicklung der öffentlichen Kritik das Interesse für das Drama als die am meisten vergesellschaftlichte Poesiegattung immer mehr in den Vordergrund tritt, so begegnet uns doch die hohe Wertung des Epos noch lange in allen poetischen Handbüchern.

III.

Als Frucht des bewußten Anknüpfens an die Antike sehen wir seit dem 14. Jahrhundert aus den Federn von Gelehrten epische Dichtungen erstehen, zunächst noch scheu in lateinischer, bald aber, und mit immer stärkerem nationalen Selbstbewußtsein, auch in den Vulgärsprachen. Petrarca mit seiner den Ruhm des älteren Scipio in lateinischen Hexametern erneuernden »Africa« und Boccaccio mit der italieni-

[1]) *Les Réflexions sur l'Eloquence, la Poëtique . . .* Amsterdam 1686, p. 161.

schen »Teseïde« eröffnen den Reihen. Ihnen folgen überall Dichter, die, Antikes mit Modernem wagemutig verbindend, nach dem Kranze des Epikers ringen. Man ahmt Virgil nach, indem man nach seinem Beispiel einen — wirklichen oder erdichteten — Helden aus der Geschichte des eigenen Vaterlandes zu einem Nationalhelden emporsingt. Man führt den Stamm des Helden gern auf einen der bekannten antiken Heroen zurück, um ihm göttlichen Ursprung anzudichten und den Anschluß an die klassische Tradition des Epos zu gewinnen. In der »Franciade« des Ronsard z. B. erhält Frankreichs Königtum einen Sohn Hektors zum Stammvater, der an die Ufer der Seine verschlagen wird und die neugegründete Residenz zu Ehren seines Onkels Paris benennt[1]... Man setzt den überkommenen mythologischen Apparat, meist durch Entlehnungen aus dem christlichen Himmel bereichert, in Bewegung und geizt nicht mit Wundern. Wie Virgil, die homerische Nekyia, den Gang des Odysseus nach der Unterwelt, nachahmend, vor Äneas die langgereihten Seelen seiner ruhmreichen Nachkommen vorbeiziehen läßt, so lassen sich's auch die christlichen Epiker nicht nehmen, vor ihren Helden die Tür in die Zukunft aufzustoßen — bis zu der Vision des siècle de Louis XIV. in Voltaires »Henriade« und dem Repetitorium des Alten und Neuen Testamentes am Schlusse von Miltons »Paradise«.

In Italien bricht Gian Giorgio Trissino als erster Dichter der Neuzeit, der seine Poesie an Homer und an den Regeln des Aristoteles orientiert, die Bahn für den nichtantiken Helden im Epos, indem er Justinian (*»Italia liberata da' Gotti«*) zum Nationalheiligen erwählt. Die Entdeckung neuer Weltteile und die Aufrichtung des Kreuzes unter den fernen Völkern jenseits des Ozeans begeistern den Portugiesen Camões zu seinen über Meereswogen hinweg geretteten »Lusiadas«, den Spanier Alonso de Ercilla, den Zeitgenossen des Cervantes (von diesem — im Canto de Caliope — als der Größten einer verherrlicht), zu der »Araucana« und liefern den Dichtern auf lange hinaus Stoff zu Columbiaden und Corteziaden — noch bis zu Bodmer und Zachariä. In Frankreich mühen sich die Nachfolger Ronsards im Wetteifer mit dem Dichter der »Pucelle« um einen nationalen Heros: um Karl Martel (Carel de Sainte-Garde), um Chlodwig (Desmarets), um den heiligen Ludwig (Père Le Moyne); und noch Voltaires im 18. Jahrhundert vielgerühmte, von Friedrich dem Großen gar über Homer und Virgil gestellte »Henriade« gehört in die gleiche Reihe. Wie Georges de Scudéry

[1]) Allerdings ist die Sage vom trojanischen Ursprung Frankreichs ein frühes mittelalterliches Gut: schon das altdeutsche Annolied spricht von den »Trojânischen Vranken« (VI, 97). An die Etymologie des Namens Paris bei dem Spötter Rabelais (Gargantua, Chap. XVII) darf man dabei freilich nicht denken.

in seinem »Alaric« der Christine von Schweden das Epos der Wasadynastie anbietet, so erhält die holländische Nation ihren »Friso« (W. van Haren), Österreich seinen »Habspurgischen Ottobert« von einem Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft (Frhr. v. Hohberg), so ersehnt Leibniz (in dem Gedicht auf Christian Maisch [1])) eine »Austrias«, durch die die Aeneis in den Schatten gestellt werden sollte, und so müht sich noch der Hamburger Postel in seinem »Großen Wittekind« (erschienen 1724) den Deutschen das fehlende Nationalepos zu schenken, unbekümmert um die Abmahnungen des Vater Opitz, der in seiner »Poeterey« geschrieben hatte: »Ob aber bey vns Deutschen so bald jemand kommen möchte, der sich eines vollkommenen Heroischen werckes vnterstehen werde, stehe ich sehr im zweifel, vnnd bin nur der gedancken, es sey leichtlicher zue wündschen als zue hoffen [2]).« Um die Wende des 17. Jahrhunderts schwillt die Flut dieser »heroischen getichte«, zumal in Deutschland, bedenklich an. Jede Stadt, jedes Fürstengeschlecht findet seinen Homer oder Virgil, der, nach den wohleingetrichterten Schulregeln der Rhetorik mit »Propositio« und »Invocatio« beginnend, »*in medias res*« hineinspringt, um sein Schifflein an den gefährlichen Klippen der Hindernisse und »Retardationes«, der Episoden, der »Maschinerei«, des Wunderbaren und der Allegorie vorbeizusteuern und es zuletzt im Hafen der Apotheose glücklich landen zu lassen. Das »*carmen heroicum*« artet schließlich, je näher es seine Helden an die Gegenwart heranrückt, in trivialste Panegyrik aus, die sich aber äußerlich gewissenhaft an das erstarrte epische Schema hält.

Der eigentliche Zweck bei diesen als »Epopöen« einst angestaunten Hervorbringungen ist die Poetisierung der Geschichte, wobei uns allerdings nur zu oft ein versifizierter Kursus der Geschichte statt einer Dichtung geboten wird, als hätten diese Pseudodichter alle bewußt nach jenem Popeschen Grundsatz (in der Vorrede zu »Essay on man«) gehandelt: dergleichen hafte, in Verse gebracht, besser im Gedächtnis, als wenn es in Prosa geschrieben wäre. Doch das störte niemand im Genusse. War doch alle Welt fest davon überzeugt, daß es keinen erhabeneren Stoff für die epische Poesie gäbe als die Historie. Dieser Glaube war so allgemein, daß noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts Johann George Sulzer in seiner »Allgemeinen Theorie der schönen Künste« bei der Definition des Epos das Bedürfnis empfand, die Grenzlinie zwischen der Kunst des Epikers und der des Geschichtschreibers zu ziehen. Er dozierte folgendermaßen

[1]) Siehe Leibniz, Deutsche Schriften Bd. I (Philos. Bibl. Bd. 161), S. 73.

[2]) Martini Opitii Buch von der Deutschen Poeterey: Das V. Capitel (Braunes Neudruck S. 22).

(Artikel: Heldengedicht): »Die Absicht des Geschichtschreibers ist zu unterrichten: darum verfährt er so, als wenn die, für welche er schreibt, noch nichts von der Sache wüßten. Der (epische) Dichter aber kann schon voraussetzen, daß seinem Leser die Geschichte der Handlung bekannt sei. Sein Endzweck ist nur, das, wovon wir bereits historisch unterrichtet sind, uns so vorzuzeichnen, wie es uns am lebhaftesten rühret.«

So sehr verschwimmt für jene Zeit die Grenze zwischen Poesie und Historie, daß der Unterschied lediglich im rein Äußerlichen erblickt wird! Daß es sich dabei um Wesensunterschiede handelt, daß Epos und Geschichte zwei getrennte Welten bilden, die keine gangbare Brücke miteinander verbindet, das ahnt man nicht. Der Begriff des Schöpferischen ist abhanden gekommen, und niemand zweifelt daran, daß der epische Dichter bereits Bekanntes zu behandeln habe.

Wenn aber der Dichter nur Bekanntes besingen soll, so liegt es nahe, ihn auch in der Wahl seiner Stoffe zu beschränken. Nach der allgemeinen Auffassung der Theoretiker bis tief ins 18. Jahrhundert hinein sollte der Zweck der Poesie darin bestehen, die Leser zur »Tugend« zu erziehen. Der puritanische Geist, der mit der Reformation in die nordischen Länder eingezogen war, und der pädagogische Eifer der neuen Orden im Gefolge der Gegenreformation hatten allenthalben auch von der Poesie Besitz ergriffen. Im horazischen »*aut prodesse volunt aut delectare poëtae*« wurde vor allem das »*prodesse*« betont. Belehren, Exempel des Guten vorführen sollten die Dichter. Als die höchste Aufgabe der Poesie bezeichnet Scaliger: *docere cum delectatione*[1]) — und mit denselben Worten definiert das Wesen der Poesie auch der sonst nichts weniger als autoritätsgläubige Nicodemus Frischlin in seiner versifizierten Antrittsrede als Professor poëtices über die Würde und den mannigfaltigen Nutzen der Dichtkunst[2]). Für La Bruyère bedeutet corriger »*l'unique fin que l'on doit se proposer en écrivant*«[3]). Sein Zeitgenosse Le Bossu lehrt, der Zweck des Epos sei »*donner des instructions morales*«[4]), und findet die willigsten Nachsprecher in den einflußreichsten Aristarchen der folgenden Generation in England wie in Deutschland: in Samuel Johnson wie in Gottsched. Bei Leibniz gelangt die Gleichsetzung von Poesie und Geschichte zum deutlichsten Ausdruck: beide hätten die gemeinsame Aufgabe »*d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples*

---

[1]) *J. Caesaris Scaligeri Poëtices libri septem*, lib. I, cap. 1.

[2]) *Oratio de dignitate et multiplici utilitate Poëseos, habita Tubingae 9. die Junii anno 1568.* (In: *Operum poeticorum N. Frischlini Paralipomena, Gerae 1607, p. 155 sq.*)

[3]) *Les Caractères ou les Moeurs de ce siècle. Préface.*

[4]) *Traité du poëme épique*, livre I, chap. 4.

et puis de montrer le vice d'une manière qui en donne l'aversion et qui porte ou serve à l'éviter«[1]). Ja, Le Bossu geht sogar noch weiter als Leibniz, indem er — unter Berufung auf Aristoteles, den er mißversteht — beteuert: »*il est plus propre et plus essenciel à la Poësie d'instruire qu'il ne l'est à l'Histoire*«[2]). Doch selbst noch der Schotte Henry Home, der Bewunderer Shakespeares und in der psychologischen Analyse ästhetischer Zustände für Lessing sowohl wie für Schiller ein geschätztes Vorbild, erklärt gut horazisch als die Aufgabe des Epos (gleich wie des Dramas): »*instruction and amusement*«[3]). Es gibt nichts, worüber größere Übereinstimmung in allen Ländern herrschte als den Glauben an die unzertrennliche Ehe zwischen Poesie und Didaxis.

Bei solcher Auffassung der Poesie aber war es nur folgerichtig, wenn man den Dichter dazu anhielt, daß er nur die würdigsten Stoffe für die poetische Behandlung wähle. Welcher Stoff könnte aber für den christlichen Dichter würdiger sein als ein christlicher? Jedenfalls ziemt sich nicht für ihn, heidnische Helden zu verherrlichen. Aus solcher naiven Auffassung des Berufs des christlichen Dichters hatte man ja schon im Mittelalter in fast allen europäischen Literaturen die Erzählungen der Evangelien in poetische Form gebracht. Später, im Zeitalter der italienischen Renaissance, da der Humanismus antike und christliche Vorstellungen, ohne sonderliche Seelenskrupel, durcheinanderlaufen läßt, wird die Frage erörtert, ob es möglich sei, das Heidentum aus der Poesie christlicher Völker zu verdrängen. Man erwägt, ob sich die heidnische Mythologie nicht durch christliche ersetzen lasse. Sannazaro, der neapolitanische Doctor Marianus, dichtet seine Gesänge »*De partu Virginis*«, die noch Jakob Burckhardt ein gewaltiges Staunen zu entlocken vermochten, und der Bischof Vida läßt seiner poetischen Anleitung zum Schreiben eines Epos selber eine — »*Christias*« folgen: beide zeigen so dem neueren Epos den Weg zu christlichen Stoffen. Ihnen schließt sich alsbald ein wirklicher Dichter und Meister der lebendigen italienischen Sprache an: in seinen folgenschweren »*Discorsi del poëma eroico*« begründet Tasso theoretisch das christliche Epos — Tasso, der noch über die blühenden Gärten Armidas den düsteren Christenhimmel spannt! Der Dichter der »Gerusalemme« wird beneidet und viel bewundert ob der Wahl eines Stoffes aus den neueren Zeiten, der aber nach den Theoretikern gleichwohl für die ganze Christenheit eine ähnliche Bedeutung haben sollte, als wäre er der Heiligen Schrift entnommen. Seine Dichtung,

---

[1]) *Essais de Théodicée* § 148.

[2]) *Traité*, livre II, chap. 12.

[3]) *Elements of criticism*, 3. ed. Edinburgh 1765, vol. II, p. 365.

deren Muse nicht auf dem heidnischen Helikon sitzt, sondern unter den Seligen des christlichen Himmels thront, gilt fortan als das erhabenste epische Muster für den christlichen Dichter. Tasso wird der »christliche Virgil«.

Und ähnliche Bestrebungen regen sich alsbald überall. Im Frankreich des Roi-Soleil wird das Epos mit besonderer Leidenschaftlichkeit umworben. Man will der französischen Literatur, die im Bewußtsein der Wortführer die Alten auf dem Gebiete der Tragödie bereits überflügelt hat, mit allen Kräften auch ein nationales Epos schenken. Da die vielfachen Versuche der Dichter sich nur eines sehr geteilten Beifalls zu erfreuen haben — wie grimmig werden sie doch allesamt, besonders aber Chapelain, von Boileaus Satire verspottet! —, beginnt man das Epos um so gründlicher theoretisch zu diskutieren. Man fragt nach dem Stoffe, der sich am besten für das Epos eigne. Während Boileau in der »Querelle« der Akademie von seinem klassizistischen, durch jansenistische Sympathien nur noch gefestigten Standpunkt aus sich — trotz Tasso — entschieden gegen die Verwendung des Christentums ausspricht, wird von den »Modernes« um so eifriger das Christentum als das poetische Allheilmittel empfohlen; ja, einer dieser poetischen Heilande, Jean Desmarets de Saint-Sorlin, der überzeugt ist, in seinem »Clovis« den nationalen und christlichen Helden zugleich gefunden zu haben, schreibt sogar einen »*Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie héroïque*« . . .[1]).

Fast gleichzeitig tönt aus England die entscheidende Antwort in einer Tat herüber: wir sehen das gewaltige poetische Genie Miltons in den Maschen einer absurden Theologie sich winden. Er ist der erste Dichter, der es wagt, nicht allein die Erzählungen der Bibel, die noch Tasso für zu heilig erklärt hatte, als daß die umformende Hand des modernen Dichters sie antasten dürfte, zu einem Epos auszubauen, sondern sogar Fragen protestantischer Scholastik, wie die Prädestination und die Gnadenlehre und die göttliche Natur des Sohnes, mit dem düsteren Ernst des Puritaners in seinem Gedichte zu behandeln. Und die Geister waren so sehr mit Bibel und Theologie infiziert, daß das Wagnis selbst dann noch als eine höchste Tat ausgerufen worden wäre, wenn der Urheber ein minder starker Gestalter gewesen wäre. Das Zeitalter sieht seine Sehnsucht nach einem christlichen Epos erfüllt. Man zweifelt nicht daran, daß der Dichter des »Paradise lost« so sicher über Homer und Virgil stehe wie die Religion Christi über dem heidnischen Aberglauben . . . Die Eignung »christlicher« Stoffe für das Epos scheint nun für immer erwiesen.

---

[1]) In der *Préface* zur Ausgabe vom Jahre 1673.

Doch einige Jahrzehnte vergehen, und die Theoretiker tadeln an Milton, daß er es nicht verschmäht habe, in seine christliche Dichtung, in der doch alles auf göttlicher Wahrheit beruhen sollte, Fabelwesen der griechischen Mythologie einzuschmuggeln, die ja allerdings für den mit seinen Wurzeln in den Traditionen der Renaissance ruhenden Dichter noch zum Wesen der Poesie schlechthin gehört hatte. Der Hallenser Ästhetikprofessor und Schüler Baumgartens, Georg Friedrich Meier — der auch in der Geschichte der Psychologie eine heitere Rolle spielt[1]) — veröffentlicht im Jahre 1746 eine Abhandlung: »Ob in einem Heldengedicht, welches von einem Christen verfertigt wird, die Engel und Teufel die Stelle der heidnischen Götter vertreten können und müssen« (natürlich müssen sie!) — und schon ein Jahr darauf wird seine seraphische Sehnsucht durch die ersten Gesänge des »Messias« gestillt. Konsequenter als Milton — Geister seiner Art sind immer konsequent — verbannt Klopstock aus seinem im Gegensatz zu »Paradise lost« jeglicher plastischen Verlebendigung ausweichenden Gedichte alle Spuren heidnischer Mythologie, so daß selbst die Muse, die zunächst noch vor den Augen des Dichters Gnade gefunden[2]), alsbald der »Sängerin Sions« weichen muß. Wilhelm Schlegel hat später den »Messias« als einen vergeblichen Versuch bezeichnet, »eine protestantische Mythologie aus Nichts zu machen«. Die Zeitgenossen jedoch jubelten Klopstocks sentimentalisch-heiliger, mehr aus frommem Entzücken denn aus epischer Lust geborener Dichtung zu. Wenn Milton sich gerühmt hatte, in seinem »Paradise« einen höheren Gegenstand besungen zu haben als bis dahin in Vers und Prosa je gewagt worden, so übertrumpfte ihn Klopstock durch die Wahl eines — wie schon die Abschiedsrede des Pfortenser Abiturienten angekündigt hatte — »noch größeren und herrlicheren Stoffes«, auf dessen Höhepunkten sich, bei dem vollständigem Mangel des Dichters an Distanz zu der Welt seines Gedichtes, nur noch demütiges Stammeln als des Gegenstandes würdig erwies.

Immer engere Kreise um das Epos ziehend, hatte man es endlich im Netze des Pietismus gefangen . . .

Christentum und Kanaan lautet nunmehr das Losungswort für die epische Poesie. Man schlägt die Historiker, aus denen man sich bislang epische Begeisterung geholt, zu und dichtet die Bibel um — wenn das überhaupt noch mit »dichten« bezeichnet werden darf, wo die Übereinstimmung mit den »heiligen Skribenten« die erste und entscheidende Forderung bildet. Die Familie Abrahams allein verhilft

[1]) Siehe Lange, Geschichte des Materialismus, Reclam-Ausgabe Bd. 2, S. 295 f.

[2]) III. Gesang, Vers 12 der Ausgabe von 1748.

Johann Jakob Bodmer zu einem Dutzend Patriarchaden, und der Schüler Bodmers und fromme christliche Jüngling Wieland, der nachmals dem Triumphwagen Titanias folgen sollte, weiß seine Jugendpoesie im Schirme des Christentums wohl geborgen, wenn er im Vorbericht zu seinem »Gepryften Abraham« nicht ohne Eitelkeit erklärt: »Man hat es vornehmlich unserer göttlichen Religion zuzuschreiben, wenn wir in der moralischen Güte unserer Gedichte etwas mehr als Homere sind.«

So tief war das Epos gesunken! Aus den höchsten Höhen eines religiösen Urgefühls stieg es immer tiefer im Laufe der Jahrhunderte in die schützenden Gefilde der Literatur hinab, erstarrte in Nachahmung und Abhängigkeit, ward von Schulmeistern in Fesseln geschlagen, um schließlich auf dem Wege zur Erneuerung in die seichten Niederungen des beschränktesten Dogmatismus zu geraten.

IV.

Die Rettung kam dem Epos von Homer — nicht dem Epos, wohl aber der theoretischen Orientierung über das Epos. Alle theoretische Betrachtung des Epos und seiner strahlendsten Offenbarung — der homerischen Dichtung — war bis dahin fast ausschließlich moralisierend gewesen. So wenig fähig war man, Poesie als Poesie aufzunehmen, so wenig geneigt, den eingewurzelten Glauben anzuzweifeln, daß Poesie und Sittenlehre eins und dasselbe wären, daß noch im Jahre 1753 ein Dichter wie Haller, der universellste Geist seines Zeitalters, gestand, Homer nicht genießen zu können. »Ich ermangle am Homer,« schrieb er an Bodmer, »einen Geschmack des Edeln und Sittlich-Guten, ohne den mir nichts ein Vergnügen erweckt.«

In den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts aber erwacht in England ein neuer Geist der Kritik. Dort hatte sich der Segen einer überragenden Dichtererscheinung in seiner still wirkenden Fruchtbarkeit bewährt. Wenn auch Shakespeares Tragödien sich zunächst noch Verballhornungen von seiten eines kurzsichtigen Literatengeschlechtes hatten gefallen lassen müssen, so blieb doch der poetische Zaubergarten der beschwingten Lustspiele der Nation unverloren. Die Maxime von der Nachahmung der Natur in der Kunst, die im 17. Jahrhundert auf dem Kontinente wie eine neue Wahrheit verfochten wurde, mußte in England an diesen Offenbarungen des Übernatürlichen in der Poesie abprallen. Zur selben Zeit, als Descartes die poetische Tätigkeit verächtlich auf »*agitation des esprits animaux*« zurückführt und die französische Ästhetik mit Boileau an der Spitze die Poesie als Dienerin in den Tempel der Göttin »Raison« schleppt, verkündet die englische Philosophie und Ästhetik — Hobbes, Shaftesbury, Addison — die

Macht der Phantasie in der Dichtung. Und diese, gleichzeitig auch in Italien von dem genialen Giambattista Vico vorgetragene Einsicht in die entscheidende Kraft im Dichter, die von den sonstigen intellektuellen Fähigkeiten verschieden ist, greift alsbald auf die Philologie über. Die Gelehrten beginnen den Denkmälern älterer Poesie tiefer dringende Studien zu widmen und sie nicht mehr ausschließlich im Hinblick auf ihre Beziehungen zu der beschränkten Gegenwart zu bewerten. Die historisch bedingte Kunstkritik, der in Frankreich Dubos, wohl der erste moderne Kritiker, das Wort geredet, wird in England von dem Orientalisten Robert Lowth auf die Bibel, von Thomas Blackwell und Robert Wood auf Homer übertragen. Nun erst tritt Homer der Menschheit als eine lebendige Kraft entgegen und entbindet die schlummernden Geister. Eduard Young sendet seine revolutionierenden »*Conjectures on original composition*« in die Welt hinaus, die den allgemeinen Glauben an die Nachahmung der Alten als das oberste Gebot für den modernen Dichter zum erstenmal erschüttern. Das Schöpferische in den Dichtern wird wachgerüttelt. Wenn der Pucelle-Dichter Chapelain gelehrt hatte: »*on devient poète par l'étude des règles*«, so erklärt jetzt Young, Regeln seien wie Krücken: eine notwendige Hilfe für den Lahmen, aber ein Hindernis für den Gesunden; ein Homer werfe sie von sich. Nicht Homers Schriften ahmet nach, ruft er den Dichtern zu, sondern Homers Geist. Je weniger wir die Alten kopieren, um so ähnlicher werden wir ihnen ...

Nirgends wirkt der Ruf des englischen Poeten so unmittelbar zündend wie auf deutschem Boden. Hamann und Herder nehmen Youngs Gedanken auf. Ein sprühender Feuerregen ergießt sich aus den Flugblättern des »Magus« auf den gehaßten Rationalismus. Wenn bis dahin alle Poesie vornehmlich aus Büchern floß, so ruft Hamann nun die Leidenschaften auf. Nur der Ekstatiker ist Dichter; Poesie und Religion entspringen derselben heiligen Quelle. Und Herder, der begeistertste Deuter der dunklen Sprüche des Magus, eröffnet einen glänzenden Feldzug gegen alle Nachahmung in der Poesie und gegen die Jahrhunderte alten Vorurteile der Kritik. Er macht Front gegen den bisherigen Gebrauch der Mythologie, die zu inhaltlosem rhetorischen Zierat herabgesunken war. Der alte Streit, ob heidnisch, ob christlich, existiert nicht für Herder, der auf den Grund aller Mythologie dringen will. Ganz notwendig für einen jeden Dichter schlechthin sei die Mythologie gar nicht, erklärt er gegenüber den orthodoxen Pedanten. Aber er weiß, daß die Mythologie die höchste Form aller Poesie darstelle und daß, was im Laufe der Jahrhunderte zu einem sinnlosen Werkzeug und einer toten Phrase geworden, bei Homer selbstverständlicher Ausdruck seines Sehens gewesen war. Wenn

noch Winckelmann die Gestalten der antiken Mythologie als Allegorien auffaßte, so erkennt Herder, wichtige Einsichten Späterer — insbesondere K. Ph. Moritzens — vorwegnehmend, mit divinatorischer Feinspürigkeit, daß die Mythologie in Wahrheit die größte poetische Schöpfung der Griechen gewesen, daß sie die Erhöhung des Alltags in die Sphäre der Poesie bedeutete. Ergriffen ruft er: »Bewundern müssen wir euch, ihr Alten, und die Augen niederschlagen: ihr erhobt Kleinigkeiten aus dem Staube zu einer glänzenden Höhe; wir lassen die ganze Schöpfung um uns öde und wüst trauern, um euch nur zu plündern und das Geplünderte elend anzuwenden.« Aber er läßt es beim Bewundern nicht bewenden. Während die Mythologie bis dahin als etwas einmal Gegebenes, aus dem »Kindheitsalter« der Menschheit Stammendes angesehen wurde, verkündet Herder, daß die Bedingungen für eine Mythologie überall und zu jeder Zeit gegeben seien und daß es nur offener Augen bedürfe, damit wir aus unseren Kräften das gleiche erschaffen, was die alten Griechen erschaffen haben. Er weckt den Mut und die schöpferischen Kräfte der Zeitgenossen: »Ihr Dichter unter uns, so kostet von jenem mächtigen Honig der Alten, damit ihr eure Augen wacker macht, um auch so viel Spuren der wandelnden Muse zu erblicken — Lernet von ihnen die Kunst, euch in eurer ganz verschiedenen Sphäre ebenso einen Schatz von Bildern verdienen zu können. Statt daß ihr nach jenem ekelhaften Gemälde das, was Homer gespieen hat, euch belieben lasset: so stärkt euer Haupt, um aus dem Ozean von Erfindungen und Besonderheiten, der euch umfließt, zu trinken, ohne davon zu erblassen« [1]).

Wie eine Offenbarung mußten solche Worte auf die Mitlebenden wirken. Die Phantasie, jahrhundertelang von der Pedanterie als ein Fremdes aus der Poesie verbannt, wurde mit jubelndem Elan als die ewig junge Göttin wieder auf den Thron gesetzt. Freilich, so kühn Herder als Kritiker in seinen Forderungen war, so zahm wurde er, sobald er das Kritikerzepter mit dem Dichterkiel vertauschte: in seinen »Paramythieen« begnügte er sich damit, von der Mythologie der Griechen nach Lessings Postulat »heuristischen« Gebrauch zu machen, und gab blasse allegorische Gebilde, die mehr Nachdichtungen oder gar rationalistische Umdeutungen antiker Mythen als Schöpfungen waren. Immerhin: wenn auch für die Erfüllung Herderscher Forderungen der Tag noch lange nicht gekommen war, so hallten seine Weckrufe nach, und die Sehnsucht nach einer neuen Mythologie blieb in den Herzen der Dichter lebendig. Bedeutete doch diese Sehnsucht

[1]) Über die neuere deutsche Literatur. Dritte Sammlung. Riga 1767, II, 5.

nichts anderes als den Wunsch nach endlicher Erlösung der Poesie, die in den Umklammerungen der nüchternen Schulmeister ihre Flugkraft eingebüßt hatte. Sogar beim Sänger des »Messias« erwacht um die nämliche Zeit dieselbe Sehnsucht, die bei ihm allerdings eine beschränkt nationale Färbung annimmt, indem Klopstock die als deutsch ausgegebene Mythologie der Edda für die deutsche Poesie zu erobern sucht. Doch so heilig ihm selbst dies Streben war, er ist doch beim Äußerlichsten stehen geblieben. Er ist über die Nomenklatur der nordischen Götter nicht hinausgekommen und hat sich damit begnügt, in seinen älteren Oden die verdrängten griechischen Götternamen durch Gnas und Uller und Hoder zu ersetzen.

Nicht nur die Idee einer neuen Mythologie sucht Herder fruchtbar zu machen. Auf allen Gebieten wirkt er als Befreier. Mit glühenden Worten, wie sie nie vorher vernommen worden, verkündet er den Ruhm Homers, den er als Rhapsoden und Volksdichter lebendig vor die Zeitgenossen hinstellt und als Eideshelfer anruft bei allen Bestrebungen, die Poesie von den Regelfesseln zu emanzipieren und verschüttete Schachte aufzudecken. Die neue Dichtergeneration, in deren Herzen die Funken von seinem Geiste gezündet, plagt sich nicht wie alle früheren mit den Schulpoetiken ab; sie verläßt sich einzig auf ihr Gefühl. Sie liest nicht Virgil, wohl aber ruft sie Homer als ihren Gott aus, dessen würdige Verdeutschung von verschiedenen Seiten gleichzeitig unternommen wird. Durch Bürger, Bodmer, Stolberg und endlich durch die Vossische Übersetzung wird die Kenntnis Homers weitesten Kreisen vermittelt. Mit dem Namen Homers verbindet sich fortan in der Vorstellung der Nation der höchste Inbegriff aller Poesie. Niemand wagt sich an das ernste Epos. Mit Homer wetteifern wollen würde jeden noch so kühnen Dichter eine Vermessenheit dünken. Und so wird es fast als eine Befreiung empfunden, als um die Mitte der neunziger Jahre Friedrich August Wolf in seinen »*Prolegomena ad Homerum*« die Persönlichkeit Homers zerstört, die Einheit der homerischen Epen auflöst und ihre Urheberschaft einer »*familia Homeridarum*« zuweist. Wenigstens bezeugt dies Goethe:

> Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen?
> Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön.

Mut schöpft Goethe aus dieser Entdeckung, die ihn ja, so wenig wie irgendeinen dichterisch empfindenden Homerleser, nicht lange in ihrem Banne festhalten sollte. Unter die große Gesellschaft der Homeriden wagt er sich. Und er dichtet »Hermann und Dorothea«. Er selbst gab sich keinen Täuschungen hin: er nennt das Gedicht meist eine »bürgerliche Idylle« und weist ihm einen Platz in der Nachbarschaft der »Luise« von Voß an. Er war sich bewußt, eine Konzession

an den Zeitgeschmack gemacht zu haben. Er schrieb an Schiller (3. Januar 1798): »In Hermann und Dorothea habe ich, was das Material betrifft, den Deutschen einmal ihren Willen getan, und nun sind sie äußerst zufrieden.« Allein die Schönheit und Anmut der Linienführung ließen die große Kunst Goethes in diesem Werklein so rein hervortreten, die Stilverwandtschaft mit Homer in den angewandten äußeren Darstellungsmitteln war so bestechend und vor allem: die Sehnsucht nach einem Epos lebte so stark in aller Herzen, daß der Vergleich mit Homer für die Zeitgenossen nahelag. Es waren die beiden gewichtigsten Kritiker, die in Goethes Idylle das ersehnte neue Epos begrüßten: August Wilhelm Schlegel und Wilhelm v. Humboldt. Beide konstruierten aus dem Gedichte das Bild des Epos, wie es in der neuen Zeit einzig möglich sei, legten dessen Gesetze dar, die natürlich auf das Vorbild genau paßten, und stellten selbst noch die engen Grenzen von »Hermann und Dorothea« als Norm für alle künftigen Versuche auf. Insbesondere war es Wilhelm v. Humboldt, der in einem eigenen Buche [1]) mit viel Scharfsinn die Theorie des modernen Epos an »Hermann und Dorothea« entwickelte. Auf dem Gegensatz von Natur und Kultur baut Humboldt seine These von der Unmöglichkeit der »heroischen Epopöe« in der Gegenwart auf: »Bis also das epische Genie durch die Tat das Gegenteil beweist, kann man schon hiernach, ohne noch an das Wunderbare, dessen sie schwerlich entbehren könnte, zu denken, die heroische Epopöe in unseren Tagen mit vollkommenem Recht unter die Zahl der Unmöglichkeiten rechnen; und es bleibt daher so lange nichts anderes übrig als alle epischen Stoffe immer nur aus dem Privatleben und zwar aus derjenigen Menschenklasse zu nehmen, die wirklich auch jetzt noch natürlicher, einfacher und antiker lebt.« (»Bis also das epische Genie durch die Tat das Gegenteil beweist ...«) Und er erfindet für das neue Epos den Namen »bürgerliche Epopöe«, der schon in sich einen schreienden Widerspruch enthält, weil Epos und Bürgerlichkeit (d. h. Wirklichkeit) Gegensätze bilden, die einander ausschließen wie Tag und Nacht. Für Schlegel gar [2]) genügt der Umstand, daß die Erzählung sich auf dem Hintergrunde der französischen Revolution abspielt, um ihr die Bedeutsamkeit und vor allem das Wunderbare zu vindizieren, das seit Aristoteles alle Ästhetiker für das Epos forderten, und er übersieht, daß gerade das Wesen des Epos alles Zeitliche verneint,

---

[1]) Ästhetische Versuche. Erster Teil. Über Goethes Hermann und Dorothea. Braunschweig 1799. Ausgabe der Preuß. Akademie Bd. II, S. 306 f.

[2]) Charakteristiken und Kritiken. Von A. W. Schlegel und Fr. Schlegel. Königsberg 1801, Bd. II, S. 260 ff.

daß das Epos zeitlos ist und durch Verknüpfung mit Zeitereignissen zum Roman herabgedrückt wird.

Die beiden Beurteiler des Gedichtes sind für alle Folgezeit maßgebend, für die Theorie des Epos verhängnisvoll geworden. Kein Kommentator Goethes, kein Ästhetiker des folgenden Jahrhunderts, der sich ihre Ausführungen nicht zu eigen gemacht, der sich die Mühe genommen hätte, die Stichhaltigkeit der Schlegelschen und Humboldtschen Theorien zu prüfen. Und das gilt nicht bloß von Leuten, denen das Nachschreiben Beruf ist: selbst ein sonst so geistvoller und eigene Wege gehender Mann wie Viktor Hehn (dessen Dorpater Vorlesungen über Hermann und Dorothea indessen nicht hätten aus dem Nachlaß veröffentlicht zu werden brauchen!) bildet hier keine Ausnahme.

Goethe selbst ist auf der Bahn, auf die ihn »Hermann und Dorothea« geführt hatte, weitergeschritten, um sich als richtiger Homeride zu versuchen. Er ging an die »Achilleis«. Es sollte ein künstlerischer Versuch im eigentlichsten Sinne des Wortes sein, ein Messen der eigenen Kräfte an einer nicht von innen aufgezwungenen, vielmehr sich selbst gestellten Aufgabe. Sein Ehrgeiz war, etwas zu liefern, an dem alles auf Homer, nichts auf Goethe weisen sollte. Er ist in der Arbeit stecken geblieben: sie verlangte zu viel Selbstentäußerung, indes Goethes schöpferische Kräfte selbst noch in den immer wiederkehrenden Perioden wissenschaftlicher Beschaulichkeit und künstlerischer Experimentierlust viel zu rege waren, als daß er solche Überwindung längere Zeit hindurch hätte üben können. Was fertig geworden war, genügte ihm und durfte ihn befriedigen. Wäre das Gedicht vollendet worden, wir besäßen das erste homerische Epos von einem Modernen — kein modernes, lebenzeugendes Epos.

V.

Doch zur selben Zeit, da sich in Weimar Goethe um die strengste Nachbildung Homers, die je von einem Dichter versucht worden, mühte, erwachte in Jena im Kreise der Romantiker mit größerem Ungestüm als je vorher die Sehnsucht nach einem aus neuem Geiste geborenen Epos und nach einer neuen Mythologie. Sie gab sich am vernehmbarsten kund in dem persönlichsten Teile des »Gesprächs über die Poesie« von Friedrich Schlegel, in seiner »Rede über die Mythologie«. Von der höchsten Höhe, von der aus sein Blick über die Jahrhunderte schweift, bemerkt Schlegel Goethes Idylle gar nicht, nicht einmal Wilhelm Meister, den er doch noch zwei Jahre vorher unter die drei größten Tendenzen des Jahrhunderts zählte (oder vielleicht gerade deswegen?) — sein Auge bleibt nur auf zwei Dichtern ruhen, die den »Tempel der neuen Poesie« bewohnen: Homer und

Dante. Und er fordert von den Dichtern eine neue Mythologie, denn Mythologie ist ihm gleichbedeutend mit Poesie: »beide sind eins und unzertrennlich«. Mit der Trunkenheit eines Propheten, der den neuen Tag bereits aus den Nebeln der Dämmerung heraufbrechen sieht, verkündet er: »Wir haben keine Mythologie. Aber ... wir sind nahe daran, eine zu erhalten, oder vielmehr, es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen.« Diese neue Mythologie soll »ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht sein, welches die Keime aller anderen Gedichte verhüllt«. Sie soll aus den tiefsten Tiefen des Geistes herausgebildet werden und die Mystik eines Spinoza mit den Offenbarungen der neuen Physik vereinigen. Das mythologische Werk aber könne nur ein Epos sein, und der neue Dichter werde einem Dante gleichen, dem einzigen, dem es gelungen, »eine Art von Mythologie« zu erfinden und zu bilden [1]).

Und gleiche Gedanken verkündet kurz darauf vom Katheder herab Schelling in seinen Vorlesungen über die »Philosophie der Kunst«. Das Epos sei ohne Mythologie undenkbar, aber jeder große Dichter sei berufen, sich aus seiner Zeit heraus eine Mythologie zu erschaffen. »Wer den ganzen Stoff seiner Zeit, sofern sie als Gegenwart auch die Vergangenheit wieder begreift, poetisch unterjochen und verdauen könnte, wäre der epische Dichter seiner Zeit« [2]).

Das Große an diesen Forderungen der Romantiker liegt im Herausheben des Epos aus dem Kreise der begrenzten Dichtungsarten, in der Überzeugung von der hohen, fast religiösen Sendung des epischen Dichters, der sich nicht in alten Formen bewege, sondern aus Eigenem eine durchaus neue Welt auferbaue; und endlich in dem Glauben, daß solch ein universelles Werk noch heute möglich sei. Überwunden ist hier vollständig das klassizistische Ideal des Epos; aber auch die willkürliche Übernahme einer fremden, im Bewußtsein der Allgemeinheit nicht lebendigen Mythologie, wie sie ein halbes Jahrhundert vorher Gerstenberg und Klopstock versucht hatten und wie sie sogar Herder in seinen späteren Jahren nicht ganz von der Hand weisen mochte [3]), wird verschmäht. Wohl hat auch Goethe eine Mythologie vermißt, die dem modernen Dichter die antike ersetzen könnte, und lehnte sich im zweiten Faustteil an Swedenborgs Himmel und an Bilder der katholischen Kirche an; schmerzlicher

---

[1]) Athenäum. Dritten Bandes erstes Stück. Berlin 1800; Friedrich Schlegels Jugendschriften, herausg. von Minor, Bd. II, S. 357 ff.

[2]) Schellings sämtliche Werke. Abtlg. I, Bd. 5, 1859, S. 444.

[3]) Siehe Herders Horen-Aufsatz (1796, I) »Iduna oder der Apfel der Verjüngung« und Schillers bedeutsamen Brief an Herder vom 4. November 1795.

hatte Schiller die Entfernung von den »Göttern Griechenlands« empfunden und seiner Klage über die trennende Kluft Strophen entlockt, die uns rühren, auch wenn uns heute ihr Ausdruck banal klingt. Aber nur die Romantiker haben an die verjüngende Kraft der Zeit geglaubt und an die unendliche Schöpfergewalt des Genies.

Nie war die Theorie so reif gewesen für den Empfang eines neuen, das Höchste erfüllenden Epos wie in jenen Jahren, da die Glieder der Jenenser geistigen »Hanse« auf Sehnsuchtsflügeln dem nahe geglaubten Messias entgegeneilten. Doch er kam damals nicht. Und wenige Jahre später wäre er ebenso als unwillkommener Störer empfangen worden wie nach einem Jahrhundert der Schöpfer des »Olympischen Frühlings«.

Denn ein gründlicher Umschwung in der Theorie des Epos trat jetzt ein. Er kam von der jungen Wissenschaft der Germanistik, die im ersten Entdeckerrausch nur an einen mystischen Ursprung der angestaunten Gebilde der Vorzeit glauben mochte. Das Nibelungenlied, jahrhundertelang dank der ausschließlichen Herrschaft römischer Schultraditionen der Möglichkeit beraubt, aus seinem Verwunschenendasein in den dunkelsten Ecken einiger wenigen Klosterbibliotheken herauszutreten (wie hätte es wohl durch seinen kraftvollen Atem auf die nüchternen Geschlechter belebend gewirkt!) — es ward der Welt erst jetzt geschenkt. Die Bewunderung war grenzenlos. Nur mit der Ilias wollte man die Nibelungen verglichen wissen. Und sofort wird auch die Wolfsche Homerkritik auf das deutsche Gedicht übertragen. Im Winter 1803/04 erklärt August Wilhelm Schlegel in Berlin in seinen Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst bei Betrachtung der Nibelungen: »Solch ein Werk ist zu groß für einen Menschen, es ist die Hervorbringung der gesamten Kraft eines Zeitalters« [1]) — und wiederholt damit nur, was sein Bruder fünf Jahre vorher in der »Geschichte der Poesie der Griechen und Römer« über das homerische Epos gesagt hatte: es sei »nicht das Werk Eines Künstlers, aber das Erzeugnis Einer Periode der epischen Kunst«; ein »Naturgewächs«, »mehr entstanden und gewachsen als entworfen und ausgeführt« [2]). Von hier aus aber wendet Jakob Grimm alsbald die Theorie vom dichtenden Volke auf jede sogenannte Volkssage und auf das Epos schlechthin an. Schon drei Jahre nach jenen Vorlesungen Wilhelm Schlegels stellt er den Satz auf, es sei »ungereimt, ein Epos erfinden zu wollen, denn jedes Epos muß sich selbst dichten, von

---

[1]) Siehe Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Bd. 19, S. 119.

[2]) Siehe Friedrich Schlegels Jugendschriften, herausg. von Minor, Bd. I, S. 310, 320 u. 327.

keinem Dichter geschrieben werden« [1]), um später dieses Urteil mit der ganzen Einseitigkeit seiner Natur auszubauen und zu verteidigen [2]).

Welche Früchte Jakob Grimms Hypothese in der Germanistik getragen, der Weg von ihr zu Lachmanns Liedertheorie und darüber hinaus braucht hier nicht verfolgt zu werden. Die Forschungen über die Nibelungen fanden einen lauten Widerhall und wirkten mit ihren trennenden Tendenzen wiederum auf die Homerkritik zurück. Das Epos wurde in seine angeblichen Urelemente aufgelöst, seine feste Form gesprengt. Mit einer Art von Sport wurde, ähnlich wie nachmals von der Faust-Philologie, das Aufdecken und Freilegen angeblicher Schichten betrieben. Statt des einen Dichters wurden viele angenommen und das Entstehen des in seiner Wirkung doch so lebendigen Kunstwerkes in nebelhafte Fernen verwiesen. Die Überzeugung von dem Epos als einer den ältesten Zeiten angehörenden, in der Gegenwart aber unmöglichen Form der Poesie wurde befestigt. So hat denn die Grimmsche Theorie zwar kaum das Entstehen eines großen Epos verhindert (— wäre schon damals die Welt durch ein episches Genie begnadet worden, es hätte allen Theorien zum Trotz sein Werk selbstzufrieden vollendet —), aber sie hat die Hoffnungen zerstört, die noch die Generation um die Jahrhundertwende gehegt hatte. Und die Philosophie beteiligte sich kräftig daran, diesen Hoffnungen das Grab zu schaufeln.

Hegels Ästhetik bedeutet die Ernüchterung des romantischen Geistes nach den Räuschen der Schlegel, Novalis und Schelling. Er war es, der als erster die Weisheit verkündete, der Roman sei an die Stelle des »eigentlichen Epos« getreten, und der dem Roman den Namen der »modernen bürgerlichen Epopöe« beilegte [3]). In seinem die Wirklichkeit rationalisierenden System mußte das Drama, als die wirksamste aller Dichtungsarten, die Synthese der Künste, die »höchste Stufe der Poesie« bedeuten — eine Ansicht, die ja bei Hebbel, dem ausgesprochenen Dramatiker und tiefbohrenden Leser Hegelscher Schriften, begreiflicherweise wiederkehrt und die seither der Welt durch Richard Wagner mundrecht gemacht worden ist.

In Hegels Ästhetik ist die endliche Entthronung des Epos vorge-

---

[1]) Kleinere Schriften Bd. 4 (1869), S. 10; vgl. ebenda S. 4 (über den Verfasser des Nibelungenliedes).

[2]) An die Schlegelschen und Grimmschen Theorien lehnt sich W. Wackernagels Abhandlung »Die epische Poesie« (Schweizerisches Museum für historische Wissenschaften Bd. 1 u. 2, Frauenfeld 1837/8) an, die für das »Epos der nationalen Objektivität« ebenfalls einen kollektiven Dichter annimmt: »nicht Einer, sondern die ganze Nation ist der Dichter gewesen«. Die Abhandlung ist dann in Wackernagels »Poetik, Rhetorik und Stilistik« (Halle 1873) übergegangen und ihre Leitsätze sind von hier aus in zahllose Schulbücher verpflanzt worden.

[3]) Vorlesungen über die Ästhetik Bd. 3 (Werke Bd. X, 3; 1837), S. 395 u. 398.

nommen worden. Hatte Wilhelm v. Humboldt in seltsamer Verkennung des Wesentlichsten das Epos zu einer Standesdichtung erniedrigt und es zu einer »bürgerlichen Epopöe« gestempelt, so zog Hegel aus dem neuen Namen die Konsequenz, indem er ihn auf den modernen Roman übertrug, der allerdings seit Goethes Wilhelm Meister für die Entwicklung der deutschen Literatur von ungeahnter Bedeutung geworden war. Die Gleichsetzung der Begriffe: Epos und Roman ist Hegels Tat. Friedrich Theodor Vischer, der Schüler Hegels, hat nur die Gedanken seines Meisters über das Epos popularisiert, doch in seiner Prägung sind sie in die ästhetische Bildung jedes Deutschen übergegangen. (In Frankreich steht es damit anders [1]): dort herrscht noch heute die Poetik Scaligers.) In seiner »Ästhetik« (1846 bis 1858) stellt Vischer im § 879 die These auf: »Die moderne Zeit hat an die Stelle des Epos den Roman gesetzt« und in der Begründung erklärt er kurz und bündig: das »eigentliche Epos« laufe der modernen Kunstpoesie zuwider.

Es war die — scheinbar — endgültige Totsagung des Epos. Sie war so zeitgemäß und kam so wohlvorbereitet, daß wir sie rasch durch zahllose Kanäle der Bildung in den allgemeinen ästhetischen Codex eindringen sehen. Schon Anfang der sechziger Jahre begegnet sie uns in des vorsichtigen Hettner Literaturgeschichte als eine Binsenwahrheit, die man mit übernommenen Wortformeln vertreten darf, ohne sich etwas zu vergeben. Im Anschluß an die Besprechung der »Henriade« lesen wir bei Hettner (Bd. II, 1860, S. 222): »Das Epos ist in neuerer Zeit überhaupt ein Ding der Unmöglichkeit . . . Das moderne Epos ist der Roman.«

Durch solche kunstrichterliche Aburteilung wäre das Epos im Bewußtsein der Literaturkundigen auch dann für tot erklärt gewesen, wenn nicht im Laufe der folgenden Jahrzehnte zahllose Erzeugnisse dilettantischer Hände die erfolgte Totsagung scheinbar bestätigt hätten. Wohl schien es den Kurzsichtigen eine Weile, als bereitete sich eine Wiedergeburt des Epos vor, da Wilhelm Jordan im Triumph durch Europa und Amerika, und wo sonst noch Deutsche leben, zog und sich als Rhapsoden feiern ließ, ja sogar, von der Welle des Siegesrausches nach dem deutsch-französischen Kriege getragen, mit einer neuen Begründung des Epos hervortrat. An Jakob Grimms Hypothese von dem dichtenden Volke anknüpfend, stellte er — in seinen »Epischen Briefen« (1876) — die Theorie von dem Einen Epos

[1]) Doch hat sich z. B. Ernest Bovet, der französische Schweizer, in seiner geistreichen Studie »*Lyrisme, épopée, drame*« (Paris 1911) die Hegel-Vischersche Theorie ganz zu eigen gemacht; der Roman ist auch ihm (S. 74): »*la forme moderne de l'épopée*«.

auf, das jedes der vier »epischen Völker« des Erdballs (Inder, Perser, Griechen und Germanen) aus sich hervorgebracht und das der auserwählte Dichter zu erneuern habe, wenn die Zeiten erfüllet sind: wenn das »epische Volk« im Begriffe steht, »eine führende Weltmacht« zu werden und die »staatlichen Siege« zeitlich mit dem »Siege einer neuen Religion« (es ist die Zeit der Büchner und Moleschott!) zusammentreffen, die nicht etwa der Dichter — bewahre! — aus Eigenem beibringen darf; denn der Dichter soll ja nichts als ein Werkzeug seines Volkes sein . . . Mit solchen Plattheiten hat dieser »Rhapsode« das Unschöpferische seiner auf grobe Wirkungen eingestellten »Nibelunge« zu verdecken gesucht. Doch der beispiellose Erfolg, den er sich beim deutschen Publico errang, trug nur dazu bei, daß diejenigen, denen die Poesie eine heilige Sache war, sich fortan von allem, was sich Epos nannte, mißtrauisch abwandten. Und was die Scheffel, Schack, Hermann Lingg und Hamerling — der Schlimmeren nicht zu gedenken — als sogenannte Epen ausgaben, war nicht geeignet, das Vorurteil zu tilgen. Mochte auch in den achtziger Jahren ein Überkühner unter den Berliner Naturalisten, Heinrich Hart, die Zeit reif für ein neues Epos erklären — mit seinem im Schatten der »*Légende des siècles*« Victor Hugos stehenden »Lied der Menschheit«, wenn es vollendet worden wäre, hätte er nur die Überzahl jener vermehrt, die im Laufe der Zeiten die Weltgeschichte zu poetisieren unternahmen. Den Bann vermochte auch er nicht zu brechen.

* * *

Ein langer, weiter Weg! Ein Weg voller Irrungen und Mißverständnisse, voller Verdunklungen und seltener Lichtblitze. Ein jahrhundertelanges Suchen nach dem Epos, das niemand kannte, von dem nur alle wußten, daß sein Gelingen den höchsten Preis des Dichters bedeute. Als hätte einer in dunkler Nacht einen leuchtenden Stein durch die Lüfte geschleudert und die Menschen machten sich auf, den Stein zu finden. Wie ein unseliger Wahn könnte diese Jagd nach dem Epos erscheinen, wüßte man nicht, welch unbezwingbare Magie immer wieder von Homer ausging, so oft die Dichter den Weg zu ihm fanden.

Doch wie zu allem Höchsten, so führt auch zum Epos der Weg nicht durch noch so intensives Streben und Suchen, nicht durch Theorie und nicht durch Nachahmung, sondern allein durch — Gnade.

III.

Der Beginn des Barock in der Musik.

Von

Egon Wellesz.

Das musikgeschichtliche Studium hat in den letzten Jahrzehnten einen bedeutenden Aufschwung genommen. An Stelle einer, auf romantischen Neigungen beruhenden Sammlertätigkeit, oder einer einseitigen Verehrung einzelner Größen, denen man allen Fortschritt in der Musik zuschreiben wollte, ist jetzt ein planmäßiges, und bis vor Kriegsbeginn sogar in großzügiger Weise international organisiertes Arbeiten getreten, um vor allem einen möglichst vollkommenen Überblick über das zu gewinnen, was an Kunstwerken in den verschiedenen Bibliotheken, Sammlungen und Archiven aus der Vergangenheit erhalten ist.

Die früher unternommenen musikgeschichtlichen Gesamtdarstellungen mußten daran scheitern, daß zu ihrer Zeit noch nicht genügend viele Werke erschlossen waren, um sich an ein derart umfassendes Beginnen heranzuwagen. Man kannte einzelne Perioden genauer, manche überhaupt nicht, von anderen wieder hatte man eine verkehrte Vorstellung. Erst jetzt, nach mehr als dreißig Jahren angestrengter Editionstätigkeit, beginnt sich das Dunkel zu lichten, und läßt die Umrisse der musikalischen Entwicklung deutlicher hervortreten, deren Verlauf ein wesentlich anderer gewesen ist, als man auf Grund der bisherigen Universalgeschichten der Musik hätte annehmen müssen. Immer deutlicher zeigt es sich auch hier, daß die Entwicklung des musikalischen Kunstwerkes aufs engste mit den allgemeinen kulturellen Strömungen seiner Zeit zusammenhängt; daß sich daher auffallende Parallelen mit der Entwicklung der übrigen Künste ergeben, wenn man sich nur darüber klar wird, welches die Hauptprobleme ihrer Epoche gewesen sind.

Die folgende Darstellung ist aus Studien entstanden, welche ich betrieb, um über die Faktoren, welche das Zustandekommen des Musikdramas um 1600 begünstigten, Klarheit zu gewinnen. Sie reichen eine Reihe von Jahren zurück und knüpfen zum Teil an eine kleine Abhandlung »Renaissance und Barock« an, welche in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1909, Heft 2, erschien.

I.

Jede Abgrenzung einer Kunstperiode durch Jahreszahlen hat etwas Willkürliches. Sie bedeutet ein Innehalten, einen Ruhepunkt dort, wo alles ständig in Fluß, ständig in Bewegung ist. Und dennoch benötigt man Grenzen, um sich innerhalb der unübersehbaren Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in der Geschichte der Künste zu orientieren, und erhält dadurch zeitlich getrennte Abschnitte, Epochen der Kunstgeschichte. Um sich nun über die einzelnen Epochen den Überblick zu erleichtern, hat man sich daran gewöhnt, sie mit Namen zu bezeichnen, welche sie in prägnanter Weise charakterisieren und umgrenzen sollen.

Diese Namen hat man die längste Zeit hindurch kritiklos hingenommen, obwohl sie keineswegs geeignet waren, den beabsichtigten Zweck zu erfüllen. Denn sie sind nicht Resultate einer kritischen Überlegung, sondern kamen zufallsweise auf und erhärteten dann zu einem Symbol. Sie sind entweder gänzlich verfehlt, wie der Name Gotik — im Sinne von barbarischer Kunst —, oder beziehen sich auf eine Einzelbewegung — auf das Rinascimento der Antike — innerhalb einer Mehrheit von Kulturbestrebungen, wie der Name Renaissance, oder bilden ein absprechendes Urteil, wie der Name Barock. Als systematische Termini, mit denen sich aber zugleich ein Werturteil verband, wurden diese Begriffe zuerst in der Romantik verwendet. Will man in der modernen Forschung mit ihnen operieren, so darf man sich ihrer nicht zur Erklärung, sondern bloß als konventioneller Fiktionen zum Zwecke der Verständigung bedienen.

Da diese Bezeichnungen zu einer Zeit gegeben wurden, wo die historische Forschung noch vorzüglich der Aufzeichnung des reinen Geschehens zugewandt war, konnten sie einer Zeit nicht mehr genügen, die in die historische Betrachtung den Gedanken einer steten Entwicklung des kulturellen Geschehens eingeführt hatte.

Jetzt erst, nachdem man nicht mehr das einzelne Kunstwerk isoliert betrachtete, sondern seine Stellung zu den umgebenden Werken untersuchte, seinen Vorgängern nachspürte, und die verbindenden Fäden so weit verfolgte, bis alle Zusammenhänge klargelegt waren, wurde es möglich, Werke vergangener Zeiten in richtiger Weise zu beurteilen. Dabei stellte sich die Notwendigkeit heraus, die mit den Namen Gotik, Renaissance, Barock und Rokoko verbundenen Vorstellungen einer Revision zu unterziehen, da die zeitliche Abgrenzung der mit diesen Namen verbundenen Epochen eine Verschiebung erfahren hatte.

Besonders klar tritt diese Modifikation bei den Begriffen Renaissance und Barock hervor. Für das, was wir heute Kunst der Renaissance

nennen, mußte vor Burckhardt zum Teil auch die Gotik den Namen hergeben, und es ist zum großen Teil sein Verdienst, die Anfänge weiter zurückgelegt zu haben. Burckhardt ging aber in seinen Folgerungen und der Würdigung der Renaissance zu weit, und gelangte damit zu einer einseitigen Überschätzung dieser Epoche, unter der die Beurteilung der vorangegangenen Gotik und des nachfolgenden Barock zu leiden hatte.

Erst in der jüngsten Zeit wurde durch eine gleichmäßige Durchforschung der Gotik und des Barock das frühere, allgemein verbreitete Urteil berichtigt. Man fing wieder an, die Renaissance neu zu entdecken, nachdem das seit Burckhardt herrschende Urteil über sie, als eine in sich abgeschlossene Höhenperiode, überwunden war. Sie ist insofern ein Höhepunkt, als sie alle Probleme der früheren Zeit vollendet und ihnen durch das Neuorientieren nach der Antike neue Impulse verleiht. Ihrer Mechanik nach ist aber die Renaissance eine Übergangszeit, indem sie zwischen der noch dem Mittelalter zugehörenden Gotik und dem bereits der Neuzeit zugehörenden Barock vermittelt. In ihr beginnen sich bereits die Keime einer neuen Kunst zu regen, die in jeder Gattung zu völlig neuen Problemen führen. Es sind dies z. B.: in der Malerei das Problem der Behandlung des Lichtes und der Luft, in der Architektur das Problem der einheitlichen Raumgestaltung und die Anwendung von Licht und Schatten zum Zwecke einer optischen Wirkung, das Eindringen des Malerischen in die Plastik. In der Musik ist es die Überwindung des *Cantus Firmus*, und damit verbunden, das Aufkommen der obersten Stimme als Träger der Melodie, die Anwendung von Harmoniefolgen, welche einer immanenten Logik unterworfen sind, wodurch erst das Entstehen neuer Formen ermöglicht wurde, die Durchsetzung der melodischen Linie mit Ornamenten, das Aufkommen einer eigenen Schreibweise für die Instrumente und damit der Beginn des Orchesterkolorits. Fassen wir alle diese Erscheinungen zusammen, so bedeuten sie nichts anderes als das Aufkommen des Subjektivismus in der Musik.

Tief eingreifende Ereignisse auf politischem, religiösem und wirtschaftlichem Gebiete kennzeichnen den Beginn der neuen Epoche, die den Namen »Barock« trägt, und die bis auf unsere Zeit herauf formbildend, gestaltend und in höchstem Maße schöpferisch gewirkt hat. Als Beginn des neuen, barocken Kunstempfindens kann man die Zwanzigerjahre des 16. Jahrhunderts annehmen, als infolge der vorhergegangenen Entdeckungen und Erfindungen und den damit zusammenhängenden wirtschaftlichen Errungenschaften eine große Zahl neuer psychischer Werte entstanden waren, welche in der Kunst zu neuen Formen und Problemen führten.

Ihre Heimat ist der Mittelpunkt der damaligen kultivierten Welt, Rom, und die Städte Mittelitaliens.

Diese Kunst, in einer gewaltigen, ereignisreichen Zeit geboren, nahm sich das Kolossale, Leidenschaftliche, Titanenhafte, das ewig Bewegte, über seine eigenen Grenzen hinaus Strebende zum Vorwurf, und hielt an diesem Gestaltungsprinzip durch fast zwei Jahrhunderte fest. Allmählich nur, den psychischen Wandlungen der Gesellschaft in ihren Bestrebungen zu einer Rückkehr zur Natur folgend, veränderte sich die äußere Gestalt dieses Stiles, und an Stelle des Grandiosen und Ringenden des Barock trat das Anmutige und zart Bewegte des Rokoko. Dieses bedeutet keinen Bruch mit den Gestaltungsprinzipien der vorangegangenen Epoche, sondern nur eine psychische Modifikation.

Neuerdings ist es üblich geworden, den Namen Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko und Klassik eine über die bisher mit ihnen verbundene Vorstellung hinausgehende, typische Bedeutung zuzuerkennen. Man spricht von einem Rokoko, einem Barock in der Antike, von einer Renaissance der Karolinger usw. Es scheint mir eine gewisse Gefahr darin zu liegen, daß Bezeichnungen wie Gotik, Renaissance und Barock, die wir, wie anfangs dargelegt wurde, nur notgedrungen und in deutlichem Bewußtsein ihrer Unzulänglichkeit verwenden, nun auch zu methodologischen oder kunstphilosophischen Hilfsbegriffen erhoben werden sollen. Vielleicht läßt sich für den Gegensatz Renaissance-Barock folgendermaßen eine tiefer greifende Formulierung finden.

Seit der Antike lassen sich zwei Strömungen verfolgen, die ohne Unterbrechung bestehen: eine individualisierende und eine typisierende. Die individualisierende Richtung, bei welcher der Einzelwille dominiert, ist subjektivistisch, die typisierende, bei welcher die allgemeine Empfindung in den Vordergrund tritt, ist objektivistisch. Bei der individualisierenden Richtung herrscht der Inhalt über die Form, bei der typisierenden die Form über den Inhalt. In der ersteren ist alles Werden und Bewegung, in der letzteren alles Ruhe und Beharren. In der individualisierenden Richtung sprengt der Inhalt alte Formen und schafft neue, in der typisierenden erhärten die Formen und zwingen den Inhalt, sich ihnen anzupassen. Die individualisierende Richtung wirft die Mittel verschiedener Künste durcheinander, die typisierende hält auf Klarheit und Einheitlichkeit. Die stete Koexistenz dieser beiden, einander scheinbar nur zeitlich aufeinanderfolgenden Strömungen kann leicht übersehen werden, wenn man den Blick nur den Hauptmomenten der Kunst irgendeiner Epoche zugewandt hat. Bei einer genauen Untersuchung der gesamten Kunsterscheinungen läßt sich aber überall dort, wo die eine Strömung in einem Kulturzeitalter als

Hauptrichtung auftritt, die andere als Nebenströmung nachweisen. In Übergangszeiten laufen beide entweder gleichberechtigt nebeneinander, oder kommen in rasch aufeinanderfolgenden Zeiträumen an die Oberfläche, gleichsam in gedrängter Form längere Perioden nachbildend. Diejenige Kunstrichtung, welche in der einen Epoche vorherrschend war, wird in der sie ablösenden Epoche eklektisch, als sekundäre Strömung, weitergeführt, bis sie ihrerseits in neuerdings veränderter Form die Führung wieder übernimmt.

II.

Wollen wir die durch das Aufkommen des barocken Kunstempfindens veränderte Problemstellung im musikalischen Schaffen kennen lernen, so müssen wir uns vorerst darüber klar werden, wie der Verlauf der musikalischen Entwicklung bis zum Barock beschaffen war.

Das Musikempfinden des Orients ist von dem des Abendlandes durch eine Kluft geschieden, über die der gregorianische Kirchengesang eine Brücke darstellt. Der Orient kannte und kennt auch heute nur den einstimmigen Gesang, der sich auf Skalen und Tonformeln aufbaut, deren Reichtum und Mannigfaltigkeit unsere Musik nicht kennt. Dafür fehlt ihm das harmonische Empfinden völlig, das unseren Gesängen die Struktur gibt. Die kirchlichen Gesänge empfing das Abendland aus dem Orient und paßte sie seinen Bedürfnissen an. Sie blieben auch weiterhin einstimmig, doch verteilte man sie — im antiphonalen Gesang — auf zwei Chorpartien, von denen die zweite in der tieferen Oktave Antwort gab. Dieser aus Syrien stammende Brauch hatte im Abendlande über Ravenna-Mailand Eingang gefunden.

Im 9.—10. Jahrhundert scheint nun die Sitte aufgekommen zu sein, diese zweite Stimme nicht bloß in Oktaven, sondern in Quarten und Quinten mit der ersten Stimme zu führen, oder auch als ruhende Stimme dieser beizugeben. Im 12.—13. Jahrhundert beginnt diese zweite Stimme einige Selbständigkeit anzunehmen. Sie tritt zu der ersten in einen Gegensatz, in eine Gegenbewegung. Damit ist in die Musik etwas bis dahin gänzlich Neues, Unbekanntes eingedrungen: das simultane Schaffen und Hören zweier kontrastierender Stimmen. War bisher die melodische Erfindung durch das Wort bestimmt, oder in den Jubilationen durch die ekstatische Phantasie, so ergab sich jetzt die Notwendigkeit, daß eine Stimme auf die andere Rücksicht nehmen mußte. Dies führte dazu, technische Mittel zu ersinnen, Regeln aufzustellen, die das Verhältnis von zwei oder drei Stimmen zueinander ordneten. Waren das ganze Altertum und frühe Mittelalter hindurch die Traktate über die Musik von mathematischen Untersuchungen über das Verhältnis der Töne zueinander erfüllt, so sind von jetzt an die

Traktate hauptsächlich Anweisungen, wie man mehrere Stimmen in ein richtiges Verhältnis bringen könne.

Wie bei dem Aufkommen jeder neuen Kunsttechnik in der allgemeinen Entwicklung, in dem was man als »Fortschritt« zu bezeichnen pflegt, scheinbar ein Stillstand eintritt, bis das fremdartige der neuen Technik derart verarbeitet worden ist, daß seine handwerkliche Verwendung keine Schwierigkeiten mehr macht, so mußte mit Beginne der Mehrstimmigkeit etwas Bedeutsames aufgegeben werden, die ungehinderte, freie Entfaltung, ja sogar die freie Erfindung der Melodie. Man nahm einen Ausschnitt aus einem der gregorianischen Melodien, und richtete ihn zur Verwendung in einer mehrstimmigen Behandlung dadurch her, daß man ihn in bestimmte metrische Werte preßte. Dann erfand man zu dieser, dem mehrstimmigen Gebrauche adaptierten Melodie eine zweite Stimme, die sich in ihrer Bewegung nach der ersten zu richten hatte. In diesem Prozesse können wir den ersten Keim einer Formgebung, einer musikalischen Architektur in unserem Sinne erblicken.

Und wenn wir genau zusehen, so sind die bei uns heute gebräuchlichen ersten kontrapunktischen Übungen, zu einem gegebenen *Cantus Firmus* eine zweite Stimme zu setzen, von da aus zu immer schwierigeren Aufgaben fortzuschreiten, nichts anderes, als die Abwicklung der Probleme eines jahrhundertelangen Entwicklungsweges innerhalb der kurzen Lehrzeit eines jeden jungen Musikers. Der schöpferische Geist eines jeden Komponisten bedarf anscheinend als Anregung und Fundament einer kurzen Rekapitulation des ganzen Weges, den seine Vorläufer vor ihm zurückgelegt haben, um die innere Freiheit zu erlangen und selbst etwas Neues schaffen zu können.

Die Formen dieser ersten mehrstimmigen Kompositionen sind im Umfang äußerst knapp gehalten, nur ganz allmählich wird die Form etwas gedehnt und erweitert. Man bedient sich dabei eines technischen Hilfsmittels, das nur ein geringes Hinausgehen über die bisherige Technik bedeutet, und doch gestattet, die Form über die Länge des Melodieabschnittes zu erweitern. Es ist das imitatorische Einsetzen der zweiten Stimme, einige Takte nach Beginn der ersten. Diese Technik führt über Kanon, Caccia, Ricercar zur Fuge; in all diesen Formen zeigt sich das Bestreben, mit einem gegebenen — eigenen oder übernommenen — Themenmaterial ein Musikwerk aufzubauen. Wo es sich um die Konstruktion größerer Sätze handelt, wie in der Messenkomposition, wird ebenfalls ein Liedausschnitt zu Hilfe genommen und dient dem Aufbau des Satzes gleichsam als konstruktive Stütze. Um diese Grundmelodie, den *Cantus Firmus,* ranken sich die anderen Stimmen; dort, wo sie zu breiterer Entfaltung drängen, wird er ge-

dehnt oder durch Pausen auseinandergerissen, an anderen Stellen werden wieder die Notenwerte verkürzt, in ein anderes Metrum gebracht usw.

Die Schaffung großer Formen ist demnach in der Musik bis zur Barocke an das Vorhandensein konstruktiver Hilfsmittel gebunden. Erst von dem Augenblicke an, wo die führende Stimme zugleich Oberstimme, Melodie in unserem Sinne, wird, bereitet sich die große Umwälzung in der Musik vor. Die Melodie wird zum Träger der Empfindung mit Figuren und Koloraturen ausgeschmückt, und gewinnt dermaßen an Bedeutung, daß alle anderen Stimmen hinter ihr zurücktreten müssen. Aus diesem Grunde entfällt von selbst die Notwendigkeit, diese Begleitstimmen weiter mit derselben Sorgfalt auszuarbeiten wie früher; man legt nicht mehr Wert auf die Stimmführung, sondern auf den Zusammenklang der Begleitung mit der Melodie. Das harmonische Element, durch das Eindringen der Vorzeichnungen der Vielgestaltigkeit der Kirchentöne entwachsen und immer mehr zu den prägnanten Kontrasten von Dur und Moll drängend, tritt in den Vordergrund. Die Akkorde werden sorgfältig gewählt und miteinander verbunden. Die Dissonanz wird ein Steigerungsmittel des harmonischen Ausdrucks. Jetzt erst ist die Formgebung der Musik innerlich völlig frei geworden; sie hat ihr erstes Stadium in der Entwicklung der Mehrstimmigkeit überwunden, und muß nunmehr gleichsam von neuem anfangen. Auch das, was zu Beginn des 16. Jahrhunderts an Instrumentalkomposition geschaffen wird, macht gegenüber den Werken im alten Stile einen primitiven, eckigen Eindruck. Das Neue ist aber der Beginn einer Schreibweise aus dem Charakter der Instrumente heraus, der Beginn einer instrumentalen Formbildung und Thematik, die von der gesanglichen unterschieden ist. Betrachten wir z. B. die Lautenkompositionen, so fällt die Brüchigkeit der Stimmführung auf, hören wir aber diese Kompositionen, so erkennen wir, daß sich die Schreibweise nach den technischen und klanglichen Möglichkeiten und Wirkungen des Instruments gebildet hat.

Wie man sieht, ist der Fortschritt, oder besser gesagt, die Weiterentwicklung der Musik teuer erkauft, denn unter dem Einflusse dieser neuen Stilentwicklung ging im Laufe des 16. Jahrhunderts der herrlich blühende A-Cappella-Gesang zurück, und verschwand allmählich im Laufe des 17. Jahrhunderts. Wir können einen ähnlichen Prozeß im 18. Jahrhundert beobachten; hier ist es die hochentwickelte kontrapunktische Schreibart, die zugunsten der aufkommenden Herrschaft der sinfonischen Schreibweise aufgeopfert wird. Und in unseren Tagen können wir selbst verfolgen, wie wiederum diese, von den Orchesterkomponisten des 19. Jahrhunderts auf eine bedeutende Höhe gebrachte

Schreibweise im Begriff ist, von einer neuen, bisher nur in Umrissen erkennbaren Richtung abgelöst zu werden, die in ähnlicher Weise auf die hohe Blüte des Orchesterstils zugunsten einer neuen, primitiven Ausdrücksweise verzichtet, wie die Monodie auf die Reife des A-Cappella-Stils.

In den musikgeschichtlichen Darstellungen ist die Revolutionierung des ganzen Musikempfindens, welche in der Ablösung des mehrstimmigen Chorgesanges durch den einstimmigen — monodischen — Gesang zutage tritt, bis in die letzte Zeit nicht richtig bewertet worden. Eine Kunstauffassung, die in den sogenannten »klassischen« Schönheitsidealen befangen war, stand diesem Kunstwollen — um mich des Rieglschen Ausdrucks zu bedienen — fremd gegenüber. So kam es, daß man den tatsächlichen Beginn des musikalischen Barock übersah, und den entscheidenden Wendepunkt der Entwicklung im Entstehen des Musikdramas erblickte. Erst Goldschmidt in der »Lehre von der vokalen Ornamentik«, Leichtentritt in der Neubearbeitung des IV. Bandes der »Geschichte der Musik« von Ambros, Riemann im »Handbuch der Musikgeschichte« II, 2 und Adler im »Stil in der Musik« haben eine historisch objektive Beurteilung des monodischen Stiles gegeben. Eine umfassende Darstellung dieser Epoche steht aber noch aus. Sie dürfte sich nicht auf das Musikalische allein beschränken, sondern müßte alle Faktoren mit einbeziehen, welche diese radikale Umwälzung in ästhetischer Beziehung bewirkt haben, müßte also auf breiter kulturhistorischer Basis aufgebaut sein.

Aber selbst die musikgeschichtliche Forschung hat die ihr primär zur Verfügung stehenden Hauptquellen und Hilfsmittel nur unvollkommen verwertet. Denn neben den musikalischen Denkmälern, d. h. den in Druck oder Handschrift überlieferten Kompositionen, kommen die Vorreden der Künstler zu ihren Werken und die Traktate der Musikschriftsteller in Betracht, die in jener Zeit den früheren, mehr theoretischen Charakter zum großen Teile aufgegeben haben, und kunstphilosophischer Natur sind. Es wäre nunmehr notwendig, die Quellen systematisch durchzugehen, um ein vollständiges Bild dieser ungemein wichtigen Periode zu erlangen.

III.

Fast das ganze 16. Jahrhundert hindurch währt das schwere Ringen zur Durchsetzung des neuen Kunstempfindens. Nicht nur die neuen Formen sind von diesem Geiste erfüllt, auch die alten werden von dem Drange nach gesteigertem Ausdrucke erfaßt. Auch in der Mehrstimmigkeit wird die freie Ornamentierung der einzelnen Parte Sitte, und führt dazu, daß jeder Sänger den anderen an Steigerung der

Mittel überbieten will und aus dem wohlgeordneten Singen häufig ein wildes Durcheinander der Stimmen wird. Dieses Versagen des Chorgesanges bei der Anwendung der neuen Mittel schadet aber nicht etwa der neuen Richtung, sondern wird als Beweisgrund gegen die Unvollkommenheit des Singens in der alten kontrapunktischen Manier ausgelegt. In einer psychologisch interessanten und konsequent durchgeführten Weise vollzieht sich die Entwicklung des monodischen Gesanges.

Der Anfang der Monodie besteht darin, daß bei einer mehrstimmigen Gesangskomposition die Oberstimme — und nur die Oberstimme — durch Anbringung von Verzierungen ausgeschmückt, ornamentiert wird. Dadurch unterscheidet sie sich technisch und ästhetisch von den übrigen Stimmen, die an Bedeutung verlieren und nicht mehr durch Sänger, sondern von Instrumenten vorgetragen werden. Und zwar gibt es hier zweierlei Praxis: Entweder übernehmen einzelne Instrumente jede Stimme, oder es werden alle insgesamt nach Art eines Klavierauszuges auf Orgel, Clavichord oder Laute wiedergegeben. Besonders das Lautenarrangement war bei den Zeitgenossen äußerst beliebt, es gab den Musizierenden die Möglichkeit, Werke, zu deren Aufführung man bisher einer Zahl von vier bis fünf Musikern bedurft hatte, allein und ungezwungen aufzuführen. Es entfiel damit auch das Hindernis, daß alle Sänger gleichzeitig zur Stelle sein und die Komposition durchgeprobt haben mußten.

Nachdem man eine Zeitlang Werke in dieser Weise bearbeitet hatte, begann man diese Schreibweise zu pflegen, ohne den Umweg über das Arrangement zu nehmen. Bei diesen Kompositionen tritt immer mehr die Selbständigkeit der Begleitstimmen zurück; alle Aufmerksamkeit ist auf die freie Entfaltung der einen Gesangsstimme gerichtet. Das wichtigste Mittel zur Ausgestaltung der Monodie bot in technischer Hinsicht das Aufkommen des Generalbasses, des *Basso generale* oder *Basso continuo.* Man setzte früher seine angebliche Erfindung durch Ludovico Grossi da Viadana nach 1600 an, ist aber längst von dieser Annahme abgekommen, da sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts bereits eine Reihe von Kompositionen mit *Basso continuo* nachweisen lassen. Es handelt sich dabei um folgende notationstechnische Neuerung, die späterhin auf die innere Struktur der Kompositionen großen Einfluß genommen hat.

Da die Begleitstimmen der führenden Gesangsstimme derart am eigenen Leben verloren hatten, daß man nicht mehr von Stimmen, sondern nur mehr von Begleitakkorden sprechen kann, vereinfachten die Komponisten die partiturmäßige Aufzeichnung dahin, daß sie nur die Singstimme und den dazu gehörenden Instrumentalbaß ausschrieben

und die Ausführung der harmoniefüllenden Mittelstimmen dem Instrumentalisten überließen, der aber durch eine Bezifferung unterhalb der Baßstimme über die Absichten des Komponisten unterrichtet war.

Dieser monodische Gesangsstil gegen Ende des 17. Jahrhunderts war also infolge seiner ausdrucksvollen Melodik fähig, leidenschaftliche Gefühle zu verkörpern und war daran, sich mit einer neuen Art von Lyrik zu verbinden, wie es später tatsächlich in der Kantate geschah, als das Aufkommen des Musikdramas ihn in eine andere Hauptrichtung ablenkte.

Vorbereitet war das Drama der Musik durch die Intermedien und die geistlichen Spiele, ausgelöst wurde es durch die archaisierenden Bestrebungen eines Kreises gelehrter Männer, die antike Tragödie mit Gesang und Spiel zu erneuern.

Als ältestes Beispiel musikalischer Einlagen in einem gesprochenen Drama lassen sich Musikstücke im »Orfeo« des Poliziano aus dem Jahre 1471 nachweisen, und zwar waren es Stellen, die eine erhöhte dramatische Bedeutung hatten. Es ist nicht uninteressant zu erwähnen, daß auch zu einer Zeit, wo das durchkomponierte *Dramma per musica* bestand, Theoretiker wie Doni es für besser hielten, nur die dramatischen Höhepunkte zu komponieren, und nicht die ganze Handlung.

Seit dem Jahre 1480, wo in Rom eine *Conversione di S. Paolo* zur Aufführung gelangte, wurde es allgemein Sitte, das Auftreten einzelner wichtiger Personen mit Musik zu begleiten. Wir können uns heute einen Begriff von diesem Einwirken der Musik machen, wenn wir an die melodramatischen Wirkungen in den Zauberstücken eines Raimund denken, wo jedes Auftreten von Feen und Geistern durch eine zarte Begleitmusik eingeleitet ist. Bedeutung erlangen aber diese musikalischen Einlagen erst, als sie an das Ende der Akte verlegt wurden.

Diese musikalischen Zwischenspiele, Intermedien genannt, wurden anfangs rein instrumental ausgeführt. Die Musik zu ihnen ist großenteils verloren gegangen; wir besitzen nur Angaben in den Textbüchern, die uns hinlänglich über die Stellung der Musik zum Drama orientieren.

Allmählich aber nahmen die Intermedien einen derartigen Umfang an, daß Antonio Francesco Grazzini 1582 schreiben konnte: »Ehemals pflegte man Intermedien dem Lustspiel anzuhängen, heute hängt man das Lustspiel den Intermedien an.«

Neben den rein instrumentalen Partien finden nun auch Gesänge in Madrigalform Eingang, die miteinander so verbunden werden, daß man von madrigalesken Dramen sprechen kann. Ihren Höhepunkt stellte der »Amfiparnasso« von Orazio Vecchi dar, von dem aus

psychologisch nur mehr ein Schritt zum monodischen Drama war, wenn man sich vorstellt, daß dem Drange nach größtmöglicher Individualisierung es nicht mehr genügen konnte, wenn Empfindungen eines einzelnen durch eine Chormasse wiedergegeben wurden.

Die zweite Quelle, das liturgische Drama mit Musik, führt ins Mittelalter zu Marienklagen und Passionen zurück, die später den italienischen Rappresentationen des 16. Jahrhunderts in Florenz und anderen mittelitalienischen Städten Platz machten.

Der eigentliche Ursprung der geistlichen halbdramatischen Form des Oratoriums um 1600 liegt in den Lautengesängen, die bereits dialogisierende Elemente enthalten. Durch sie ergab sich die Möglichkeit einer außerhalb der offiziellen Liturgie stehenden religiösen Kunst, deren nächste Entwicklung zum Oratorium führte. Diesen allmählichen Entwicklungsgang der Musik kürzte ein intellektuelles Moment ab und gab ihm feste Form. Es war dies das früher erwähnte Bestreben einer Reihe von gebildeten Kunstfreunden, die antike Tragödie zu erneuern.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts findet sich am Hofe Ferdinands von Medici in Florenz ein Kreis von Edelleuten und Musikern, die im Hause des Grafen Bardi zusammenkamen und Gespräche über die Möglichkeit einer Erneuerung der antiken Kunst führten.

Wie auf allen anderen Gebieten bildeten auch hier die Vorschriften der griechischen und römischen Schriftsteller den Ausgangspunkt aller Kunstbetrachtung und die Entscheidungen, die sich bei Plato und Aristoteles finden, sind für die Florentiner Camerata von absoluter Autorität.

Von der Erkenntnis ausgehend, daß die antiken Tragödien nicht gesprochen, sondern gesungen wurden, suchen Graf Bardi und seine Freunde diesen verloren gegangenen dramatischen Stil wieder ins Leben zu rufen. Es war, wie erwähnt, der Boden dazu völlig vorbereitet, und die hochbegabten Musiker Caccini und Peri empfingen durch diese Gespräche, deren Bedeutung sie in vollem Maße anerkannten, Anregungen zu einer Stilwandlung oder besser gesagt, zur konsequenten Anwendung eines Stiles, der bereits im Keime vorhanden war.

Diese ganzen Beratungen sind übrigens ein interessantes Gegenstück zu dem bekannten Satze: Bilde Künstler, rede nicht, der im Kunstleben der Gegenwart so oft gegen das Theoretisieren der Künstler angewandt wird. Was die Musik betrifft, so kann man konstatieren, daß jeder Schritt in der Entwicklung von bedeutenden Auseinandersetzungen begleitet wird, in denen die Künstler die innere Notwendigkeit der von ihnen unternommenen Neuerungen dar-

zulegen suchen. Es wäre von Interesse, wenn von kunstwissenschaftlicher Seite einmal untersucht würde, inwieweit der in diesen programmatischen Essays ausgesprochene Wille zu einer neuen Kunst mit dem in der Wirklichkeit Erreichten zusammenfällt.

Das eigentliche Manifest gegen den früheren Stil, die »Kriegserklärung gegen den Kontrapunkt«, wie Ambros sich ausdrückt, ging demgemäß auch vom geistigen Urheber der ganzen Bewegung, dem Grafen Bardi, aus. Er schreibt über die antike Musik und die Kunst des schönen Singens einen längeren, an Caccini gerichteten Traktat. Als Zeichen der Wirkung der alten Musik auf die Zuhörer führt er eine Reihe der bekannten Mythen und Anekdoten an, worin von Wundern der Musik berichtet wird, die er, der aufgeklärte Gelehrte, sonderbarerweise als unumstößliche Tatsachen hinstellt.

»Heute aber,« sagt er, »scheidet sich die Musik in zwei große Teile: Die eine gehört dem Kontrapunkt an, die andere sollte ‚*arte di ben cantare*‘ heißen.« Er verwirft die künstliche Bildung eines Madrigals, tadelt, daß z. B. der Baß sich in langen Notenwerten bewegt, während die Oberstimmen eine schnellere Bewegung ausführen. »Unsere Komponisten,« meint er, »würden es für eine Todsünde halten, wenn sie die Stimmen gleichzeitig auf denselben Textsilben und in denselben Notengeltungen zu hören bekämen, sie halten sich vielmehr um desto geschickter, je mehr sie die Stimmen in Bewegung bringen ... Und da wir uns nun in so tiefer Finsternis befinden, so wollen wir wenigstens trachten, der armen Musik ein wenig Licht zu verschaffen, da sie seit ihrem Verfall bis jetzt in so vielen Jahrhunderten keinen Künstler gefunden, der über ihre Bedürfnisse nachdachte, der sie nicht vielmehr auf die Bahnen des Kontrapunktes, ihres Todfeindes, drängte.«

Das Wichtigste, um die Musik wieder emporzubringen, sei, den Versrhythmus zu beachten und nicht die Musiker der Gegenwart nachzuahmen, welche ihren Empfindungen zulieb den Vers zugrunde richten und in Stücke reißen. Bardi fordert also das, was Wagner die Entstehung des Melos aus dem Sprachvers nennt.

Der erste Versuch im rezitativischen Stil ging von Vincenzo Galilei, dem Vater des berühmten Astronomen, aus. Er hatte in der beliebten Dialogform in direkter Anlehnung an den Stil Platos eine Abhandlung über alte und neue Musik verfaßt. Außerdem hatte er die altgriechische Hymne des Mesomedes entdeckt, deren Entzifferung erst im 19. Jahrhundert erfolgte. Er mag aber durch diesen Fund einen starken psychischen Impuls bekommen haben, diese verloren gegangene Kunst neu zu beleben und, wenn es nicht durch Entzifferung des Dokumentes gelang, sie durch adäquate neue Komposition zu ersetzen. So schrieb er zu den

Worten des Grafen Ugolino in Dantes »*Divina Commedia*« die Musik. Er trug diesen Gesang selbst vor und wurde von mehreren Violen begleitet. Das ist also noch die alte Form des madrigalesken Gesanges, von der eingangs gesprochen wurde, bei welcher eine mehrstimmige Komposition derart vorgetragen wurde, daß man bloß die Oberstimme sang. Das Neue darin war anscheinend der dramatisch-bewegte Charakter der rezitierenden Singstimme.

Die eigentliche Wendung zum Drama trat aber erst ein, als Bardi schon Florenz verlassen hatte, vom Papst Clemens XIII. nach Rom berufen. Nunmehr versammelte sich der Kreis im Hause des Jacopo Corsi.

Hier nahm Peri die führende Rolle ein. Er war Schüler von Cristofano Malvezzi und hatte eine gediegenere Ausbildung als sein Rivale Caccini erfahren. Für die Technik seiner Kompositionen war seine besondere Virtuosität als Orgelspieler und auch auf den anderen Tastinstrumenten bedeutungsvoll. Er besaß außerdem eine schöne Sopranstimme, die ihm Eingang in alle aristokratischen Salons von Florenz verschaffte. Der Herzog hatte ihn auch zum Generalmusikdirektor eingesetzt und infolge dieser Stellung fühlte er sich allen Musikern übergeordnet.

Neben Peri ist Rinuccini, der Textdichter, als treibendes Element zu nennen. Er war der Dichter der meisten Operntexte und hat mit ihnen stilbildend für ein ganzes Jahrhundert gewirkt. Auch er war von dem Gedanken der Unübertrefflichkeit der griechischen Tragödie durchdrungen, suchte diesem Ideal nachzustreben und verstand es, durch klar aufgebaute Handlung, vornehme Sprache und Knappheit des Ausdruckes eine vorzügliche Grundlage für die musikalische Ausgestaltung zu bieten.

So waren also die Vorbedingungen geschaffen, aus denen sich die neue Kunstform des *Dramma per musica* entwickeln konnte.

IV.

Aus dem Gesagten ist schon klar hervorgegangen, daß die Zeitgenossen das Gefühl dafür hatten, einer musikalischen Evolution gegenüberzustehen und nicht einem plötzlichen Bruche mit der Vergangenheit, wie man dies in den Anfängen musikgeschichtlicher Forschung annahm, wenn auch einzelne ihren Anteil an dem Umschwunge nicht gering anschlugen. Dies beweisen die zahlreichen Traktate und Vorreden zu den Opern, die das Programm der neuen Richtung enthalten. Merkwürdig ist in den meisten dieser Schriften das Bestreben der Musiker, historisch weit auszuholen, das Alte mit dem Neuen zu vergleichen und je nach der Parteistellung das eine

oder das andere hervorzuheben. In der Mehrzahl klingen allerdings diese Traktate in ein Lob der neuen Kunst aus.

Wem der Vorrang in der Ausbildung des monodischen zum eigentlich rezitativen Stile gebührt, ist nicht ganz klar. Es kommen drei Männer in Betracht, die in den verschiedenen Traktaten als »*Inventori*« angeführt werden: Giulio Caccini, Jacopo Peri und Marco da Gagliano. Übereinstimmend wird nur von allen als der eigentliche Pfadfinder der modernen Bewegung der geniale Don Carlo Gesualdo, Principe di Venosa, genannt, dessen Gesangsstil in den Madrigalen den Nachfolgern den Weg gezeigt hat. Es ist auch eine sehr bemerkenswerte Erscheinung, daß seine Madrigale mehrere Partiturauflagen erlebten; ein ungewöhnlicher Fall und ein Zeichen, daß sie Gegenstand eifrigen Studiums für die Musiker waren.

In dem Traktate »*Discorsi e Regole sovra la musica*« des Severo Bonini spricht dieser das Vorrecht der Erfindung des neuen Stiles allein dem Giulio Caccini detto Romano zu, und nennt erst in zweiter Linie Jacopo Peri und Marco da Gagliano. Allerdings stützt er sich in seinen Darlegungen hauptsächlich auf die Vorrede von Caccini selbst zu den Nuove Musiche, von der gleich die Rede sein soll.

Marco da Gagliano hingegen schildert in der Vorrede zu seiner Oper »Dafne« den Vorgang anders und stellt Jacopo Peri als den Erfinder des neuen Stiles hin. »So fand Herr Jacopo Peri jene kunstvolle Art des Sprechgesanges, die ganz Italien bewundert. Ich werde nicht müde werden sie zu loben, weil jedermann sie unaufhörlich loben muß und jeder Liebhaber der Musik beständig die Gesänge aus dem Orfeo vor sich hat. Ich muß auch sagen, daß niemand die Lieblichkeit und Stärke seiner Gesänge voll verstehen kann, der sie nicht von ihm selbst gehört hat.«

Caccini, ein Künstler von großer Selbstgefälligkeit, spricht in der Einleitung zu den Nuove Musiche, die Bonini als hauptsächlichste Quelle gedient haben, vornehmlich von seinen eigenen Verdiensten. Gewisse Wendungen dieser Vorrede sind zu großer Berühmtheit gelangt und bilden den Kern der meisten Darstellungen des Entstehens der Monodie; es ist daher nötig darauf hinzuweisen, daß die darin enthaltenen Angaben des Autors mit einer gewissen Vorsicht aufzunehmen sind. Gleich der Anfang der Vorrede zeigt, welche Meinung Caccini von sich besaß.

»Wenn ich meine Musikstudien in der Kunst des Gesanges, die ich bei dem berühmten Scipio del Palla, meinem Lehrer, gemacht habe, und meine Kompositionen, meine Madrigale und Arien aus verschiedenen Jahren bisher noch nicht veröffentlicht habe, so ist dies geschehen, weil ich sie der Veröffentlichung nicht wert erachtete und

glaubte, es sei ihnen Ehre genug widerfahren und sogar über ihr Verdienst, daß ich meine Musik von den berühmtesten Sängern und Sängerinnen Italiens und den vornehmsten Dilettanten der Kunst beständig aufgeführt weiß.«

Die anfängliche Bescheidenheit Caccinis ist, wie man sieht, nur ein rhetorischer Effekt, um die allgemeine Verbreitung seiner Musik in desto stärkerem Kontraste erscheinen zu lassen.

Wichtig ist aber das nachdrückliche Betonen einer gewissen edlen Unterordnung des Gesanges (*una certa nobile sprezzatura del canto)*; denn die Musik »sei in erster Linie Sprache und Rhythmus, erst in zweiter Ton und nicht umgekehrt«. Dies ist der Kernpunkt seiner Lehre und deckt sich mit dem Ausspruche von Gluck, daß er, wenn er zu komponieren beginne, zu vergessen suche, daß er ein Musiker sei.

Caccini fordert vom Sänger, daß er den Sinn und den Gefühlsinhalt dessen, was er singt, vollkommen verstehe. Es genüge nicht allein, über eine lange Praxis im Gesange zu verfügen, man müsse auch Kraft seiner Intelligenz den ganzen Stoff meistern können. »Diese Kraft,« sagt er, »verträgt keine Mittelmäßigkeit und je mehr glänzende Eigenschaften ihr innewohnen, mit um so größerer Anstrengung und Bemühung müssen die Lehrer dieselbe fleißig und liebevoll entfalten.«

Wie bereits erwähnt, steht im Mittelpunkte dieser Bewegung der Kampf gegen den Kontrapunkt. Dieser wird als das Grundübel angesehen, weil er dazu geführt hat, daß eine sinnwidrige Wiederholung und Zerdehnung des Textes um sich gegriffen hat. Man wendet sich gegen das »*Laceramento della Poesia*« und bekämpft, daß bei Madrigalen in den verschiedenen Stimmen zu gleicher Zeit verschiedene Worte gesungen werden. Diese Auflehnung gegen die herrschende Richtung ist als eine Reaktion der Italiener gegenüber dem von den Niederländern in Venedig geübten komplizierten kontrapunktlichen Stil aufzufassen. Man hatte im 16. Jahrhundert die berühmten Meister aus dem Norden als Lehrer kommen lassen. Ihre Kunst wurde aber anscheinend niemals wahrhaft populär; sie war empfindungsgemäß und technisch dem italienischen Wesen zu fremd, als daß sie ihm mehr hätte bedeuten können, als ein zeitweises Hineintauchen in eine fremde Welt. Den gegen den Kontrapunkt gerichteten Bestrebungen kam nun eine über Süditalien immer mehr sich durchsetzende, aus Spanien stammende Schreibweise zu Hilfe, die mit ihrer harmonischen, klar gegliederten, einfachen Setzweise rasch eine starke Anhängerschaft gewann. Daß es sich um einen spanischen Einfluß handelt, wurde bis in die jüngste Zeit von der Forschung nicht erkannt. Erst seitdem

man der spanischen Vokalmusik erhöhtes Interesse zuwendet, gewinnen Probleme, die bisher unklar und unlöslich schienen, ein verändertes Aussehen. Über Spanien und über Sizilien sucht zum letzten Male der Orient seinen Einfluß auf das Abendland auszuüben. Und wenn auch seine schenkende Kraft nicht mehr die Fülle jener Zeiten besaß, da ein ununterbrochener Strom von Karawanen aus den blühenden Metropolen Asiens gegen die Küste des Mittelmeeres zog, um Gaben und Schätze nach dem Westen zu schaffen, als Mönche, Künstler und Werkleute aus Persien, Armenien und Syrien ihre heimische Kultur nach den Hafenplätzen Italiens und Frankreichs brachten, und Bauleute und Musiker bis an den Rhein vordrangen, so muß doch auch diesen letzten Anstrengungen einer vor dem immer mächtiger werdenden Abendlande zurückweichenden Kulturwelt hohe Bedeutung zugemessen werden. Es ist die letzte Welle im großen Hin- und Herwogen, das die ganzen Beziehungen der Griechen und Perser erfüllt, und mit dem vorübergehenden Siege des Griechentums im Hellenismus endet, gegen den dann eine um so stärkere Reaktion aus dem Osten einsetzte.

Die Spanier verwenden die bei den Arabern in starker Verwendung stehende Laute, und es entsteht eine große Literatur für Gesang mit Begleitung dieses Instruments. Der akkordliche Charakter des Instruments schärft das Ohr der Spanier für das Harmonische.

Aus den wenigen Denkmälern, die uns vorliegen, kann man bereits ein eminentes Gefühl für harmonische Fortschreitungen konstatieren, und ein Bevorzugen der Oberstimme zu einer Zeit, wo in Italien der Kantus noch in den Mittelstimmen lag.

Schon ein Dokument zeigt deutlich, daß die Wichtigkeit der obersten Stimme erkannt wurde: Das Verbot in dem »*Libro primo de la declaration de instrumentos musicales 1549*« des Juan Bermudo, beim Spielen melodische Verzierungen anzubringen, wo sie nicht ausdrücklich vom Komponisten verlangt sind. Dieses Verbot, die melodischen Konturen zu verwischen, deutet auf ein intensives Gefühl für eine ausgebildete Kantilene hin, die in sich geschlossen ist und keiner Verzierungen bedarf.

Dem entspricht als Gegenstück die Anklage Caccinis gegen die Sänger, die seine Vorschriften verkennen und Mißbrauch mit den Verzierungen treiben. Und betrachten wir die theoretischen italienischen Werke über Gesangskunst, so fällt uns in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die überaus reiche Kunst der Verzierungen auf.

Die Florentiner Reformatoren räumten aber nicht, wie man es immer darstellt, mit den Verzierungen auf, sondern systematisierten sie. Sie schrieben selbst die wichtigsten Verzierungen aus; anderer-

seits konnten diese in der neuen Satzweise für eine Solostimme mit Begleitung des *Basso continuo* keine solche Verwirrung mehr anrichten.

Caccini nimmt unter den Theoretikern wieder den radikalsten Standpunkt ein. Er findet, daß die Passeggien nur die Erfindung derjenigen Leute sind, die nicht mit wahrer Leidenschaft vorzutragen wissen. Wenn man dies einsähe, meint er, so würden die Passeggien zweifellos verworfen, weil nichts im größeren Widerspruch zur Wahrheit stehe, als sie. Er selbst wendet diese Passeggien nur dort an, wo die Musik sich in ruhigen Bahnen bewegt und bei Schlußkadenzen. Es handelt sich also, und dies muß ausdrücklich betont werden, bei diesem neuen Stile nicht um einen rezitativischen Gesang in dem Sinne, wie ihn Monteverdi in seinen Spätopern ausgebildet hat, sondern um einen ausdrucksvollen Sologesang. Das Neue war die völlige Oberherrschaft einer obersten Stimme, und um dieses Prinzip durchzuführen, mußte die ganze Kunst und Kultur des mehrstimmigen Gesanges geopfert werden. Wenn im 17. Jahrhundert noch eine Nachblüte des Madrigal entstand, so war diese neue Richtung mehr durch harmonische Feinheiten epochemachend, als durch eine kunstvolle Polyphonie.

Das Mittel, wodurch der neue Stil sich derart konsequent durchführen ließ, war, wie erwähnt, die Einführung des Generalbasses. Es ist klar, daß durch dieses Verfahren die Aufmerksamkeit des Spielers mehr auf richtige, und später auf interessante Harmonien gelenkt wurde, als auf eine schöne und glatte Stimmführung; aber es entwickelte sich auch der Sinn für harmonische Folgen, für Akkordverbindungen, für das Steigernde und Abschwächende in der Harmonie, für das Ausweiten der Kadenzen. Man suchte diese immer weiter hinauszurücken, einen immer größeren Melodiebogen zu spannen und innerhalb dieses Bogens die Akkorde wirkungsvoll zu gruppieren.

Zwei weitere harmonische Prozesse kennzeichnen die Anfänge der Monodie: Das Aufhören der Chromatik und die Einführung frei eintretender Dissonanzen.

Die Chromatik hatte in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts zu einer ungeheueren Verfeinerung geführt. Mit dem Aufhören der mehrstimmigen Vokalmusik mußte sich aber die Chromatik hauptsächlich auf die Oberstimmen beschränken und eines der wichtigsten kompositionstechnischen Mittel, die Chromatik in den Mittelstimmen, hörte wegen der Unsicherheit der Aufzeichnung allmählich auf. Aber auch aus den Außenstimmen verschwand sie im Laufe des 17. Jahrhunderts immer mehr und hielt sich nur in wenigen Fällen. Die wichtigste Rolle spielt noch die Chromatik in einigen typischen Ostinatobässen bis tief in das 18. Jahrhundert.

Der Prozeß der Dissonanzbefreiung begann mit dem unvorbereiteten Dominant-Septakkord. Dieser war es, der unsere moderne Kadenz ausbilden half. Das Bestreben nach der Dominantbildung ist älter als man meinte. Auch zur Zeit der vollen Blüte der Kirchentöne wird mit dem Akkord der fünften Stufe auf eine derartige Wirkung hingearbeitet. Neu ist seit dem 17. Jahrhundert die systematische Erstarrung der Kadenzen durch den Dominantseptakkord und das Zurücktreten der Bedeutung aller übrigen Stufen vor der fünften. Die Befreiung der Dissonanz von den Regeln des Kontrapunktes, ihre impulsive Verwendung, ist wiederum ein Zeichen des erwachenden Subjektivismus.

Monteverdi wagte es in einem Madrigal eine freieintretende None zu bringen, die in eine ebenfalls unvorbereitete Septime übersprang, und sich dann erst auflöste. Das war eine, für die damalige Zeit, unerhörte Kühnheit und rief Widerspruch hervor. Ein Theoretiker, der Kanonikus Giov. Maria Artusi aus Bologna, nahm gegen derlei harmonische Freiheiten Stellung in einer 1600 erschienenen Schrift: *L'Artusi, overo delle imperfezione della moderna musica.* Er fand, diese Madrigale seien Verirrungen und führten zur Barbarei. Die Mißgriffe gegen die Regeln wolle man als neuen Stil entschuldigen, es ginge aber nicht an, die von den Theoretikern festgestellten Gesetze der Musik umzustoßen. »Die neuen Komponisten wünschen nur das Ohr zufrieden zu stellen und es durch die Schnelligkeit der Bewegung zu täuschen. Daß aber die Kantilenen auch verstandesmäßig beurteilt werden müssen, vergessen sie. Es sind Ignoranten, die nur ein Geräusch machen wollen und nicht wissen, was man schreiben darf, was nicht.«

Man erkennt hier die scholastische Denkweise Artusis: Da Monteverdi nicht nach den Regeln der antiken Theoretiker schreibt, ist seine Musik, obwohl sie gut klingt, verwerflich. Monteverdi wehrt sich auch gegen diese Angriffe, indem er Artusi vorwirft, bloß die Noten beurteilt zu haben, ohne den Text, der erst den Sinn der Wendungen erschließe. Hier findet man also ebenfalls die Caccinische Forderung wieder, daß die Musik sich dem Sinn der Worte fügen müsse.

Der Streit, ob die Musik oder die Sprache Herrin sei, hat von dieser Zeit an nicht mehr aufgehört und in Zeiten des Überwucherns der Musik über das Wort zu den großen Reformationen geführt, die sich an die Namen Gluck und Wagner knüpfen.

V.

Fassen wir alle die Erscheinungen zusammen, welche sich als Merkmale des gegenüber der früheren Musik veränderten Ausdrucks

ergeben — Herrschaft einer obersten Stimme mit tonmalerischen Koloraturen und sinngemäßer Deklamation, Zurücktreten aller übrigen Stimmen zugunsten der obersten, welche in gleichsam komprimierter Weise den Inhalt aller Stimmen in sich zu vereinen und wiederzugeben sucht; Beginn einer harmonischen Logik, eines Abwägens der akkordlichen Wirkungen und in Verbindung damit, einer allmählichen Verselbständigung der Dissonanz; Beginn einer eigenen instrumentalen Schreibweise mit Ausnützung der koloristischen Qualitäten der Instrumente (Klangfarbe), um die Melodie an sich zu beleben, Entstehen neuer Formen, deren Entwicklung bis in die Gegenwart andauert und als deren wesentlichstes Merkmal der thematische Aufbau mit der motivischen Steigerung angesehen werden kann —, so zeigt sich in alledem der Wille zu einer persönlichen Aussprache, zu einem Gestalten in vergrößerten Proportionen, ein gesteigertes Empfindungsvermögen und das Bedürfnis, jeder Art von Empfindungen Gestalt zu geben, all dies Erscheinungen, die ihre Parallele in den anderen Künsten haben. Führen wir z. B. den Vergleich mit der Architektur andeutungsweise aus, so zeigt es sich, daß dem Bestreben der barocken Baukünstler, alle Teile in eine geschlossene Einheit zusammenzufassen, um einen Gesamteindruck zu erzielen, das Gestalten eines stets kühner werdenden Melodiebogens entspricht. Wie nun, um dieses Ziel optisch zu erreichen, bei der Fassade die Ausdrucksmittel gegen die Mitte zu gesteigert werden, wie hier einzelne Mauerteile aus der Fläche hervortreten, während die Seitenteile zurückgeschoben werden, so wird auch in der Musik durch einen, gegen die Höhepunkte zu gesteigerten harmonischen Aufbau das Ziel einer Konzentrierung auf einige Hauptmomente angestrebt. Wie diejenigen Teile der Fassade, welche man in den Brennpunkt stellen will, durch Türen mit einer reichen Portalbildung, durch Säulen, Fenster mit geschmückten Giebelfeldern hervorgehoben werden, so werden diejenigen Teile der Komposition, welche hervorgehoben werden sollen, durch instrumentale Hilfsmittel unterstützt. In der Baukunst äußert sich ein bewußtes Verwenden optischer Wirkungen, bewirkt durch Steigerung des Schattens. Die Musik des Barock entwickelt dementsprechend in wachsendem Maße den Kontrast von piano und forte, und von Solo und Tutti. Der Barock bevorzugt Säulen, die in eine Fläche gestellt sind und den Eindruck des Tragens erwecken sollen, während sie derart eingebaut sind, daß sie diesen Zweck nicht erfüllen können, und in Wirklichkeit nur dazu dienen, die Fläche zu gliedern. In der Musik beginnt man Mittelstimmen zu schreiben, die eine kontrapunktische Bewegung vortäuschen sollen, während sie in Wirklichkeit eine bestimmte rhythmische Funktion erfüllen. Wie die barocke Architektur die ge-

schlossene Linie zu durchbrechen oder aufzulösen sucht — man denke an die Sprengung der Giebel, an die Unterbrechung der Gesimse durch vorquellende Verkröpfungen, Vor- und Rücksprünge, die Schatten werfen, Durchsetzung der äußeren Konturierung mit Ornamenten —, so ist auch in der Musik das deutliche Streben ersichtlich, die melodische Linie möglichst bewegt zu halten, längere Notenwerte auszuzieren und an wichtigen Stellen Koloraturen anzubringen. Dem Glanze der späteren Barockfassaden, dem goldstrotzenden Inneren der Kirchen entspricht in der Musik das Aufkommen des Orchesterkolorits, die bewußte Verwendung von einzelnen Instrumenten und Instrumentengruppen, um durch den klanglichen Reiz den Hörer zu fesseln. Wie der Innenraum mancher Kirchen nicht durch eine feste Decke abgeschlossen zu sein scheint, sondern durch eine malerische Fortführung der Architektur in den freien, von Engelsscharen auf Wolken durchzogenen Himmelsraum übergeht, so wird auch in der Musik ein derartiges, aufs Unendliche gerichtetes Gefühl erzeugt, wenn bei der Messe mehrere, auf verschiedene Höhe verteilte Sänger- und Instrumentenchöre aus mystischer Ferne zu ertönen scheinen. In der Musik bildet sich das Gefühl für die Verbindung bestimmter Vorstellungen mit dazugehörenden Klängen dermaßen aus, daß man aus der Verwendung der Instrumente bereits auf den Stimmungsinhalt der Musik schließen kann; es entstehen Klangsymbole, welche die Grundlage der neueren Instrumentationskunst bilden.

Die erste Epoche des musikalischen Barock, die Zeit des Ringens und des ersten Gestaltens dauert bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts; bis zu der Zeit, wo die anfangs beweglichen architektonischen Formen der Oper, des Oratoriums und der Kantate zu festen Formeln erstarren. Die Leidenschaft wird jetzt konventionell, der frische dramatische Zug weicht einem sentimentalen Lyrismus, der Ausdruck wird sterilisiert.

Das Musikdrama hat seine Jugendzeit verloren und ist in das Stadium der Reife eingetreten. Von nun an hört das Ebenmaß der Dramatik in Wort und Ton auf. Es beginnt die Herrschaft der Arie; vom musikalischen Standpunkt aus ein Ereignis von größter Wichtigkeit, weil fast alle formalen Probleme innerhalb der dreiteiligen Form der Arie gelöst werden, vom dichterischen Standpunkte aus betrachtet aber das Ende einer wahren dramatischen Aktion. Denn um der lyrischen Entfaltung der Arie willen wird die ganze Handlung ins Secco-Rezitativ gepreßt, das musikalisch immer bedeutungsloser wird. Und dieser Zustand endet erst, als eine Reformbewegung einsetzt, mit ähnlichen Prinzipien und antikisierenden Tendenzen, wie die der Florentiner, und durch Gluck Gestalt und Ausdruck findet.

Daneben aber hat sich schon früher die Instrumentalmusik in immer reicherer Weise entfaltet, und wird vollends seit dem Augenblicke ein bedeutsamer Faktor, als die Sinfonia der Oper auch abgesondert vom Musikdrama im Konzertsaale aufgeführt wird, und eigene Sinfonien auch ohne Zusammenhang mit einer Oper komponiert werden. Diese Konzertsinfonie wird hauptsächlich in Österreich und Süddeutschland gepflegt und ist das erste Zeichen einer Emanzipation vom italienischen Geschmacke. Sie nimmt zu den üblichen drei Sätzen einen vierten, das Menuett, hinzu, und hat damit jene Form erreicht, in welcher Haydn, Mozart und Beethoven ihre tiefsten Gefühle und Gedanken aussprachen, und die bis zur Gegenwart, wenn auch wesentlich verändert und erweitert, die bedeutendste Form des musikalischen Ausdrucks geblieben ist.

Die Musik der Gegenwart — Oper wie sinfonische Musik — ruht auf den tektonischen, melodischen und harmonischen Grundlagen, welche mit dem Beginne des Barock geschaffen worden sind. Eine grundlegende Änderung der herrschenden Probleme und das Entstehen neuer Formen scheint mir nur Hand in Hand mit einer Umgestaltung des ganzen musikalischen Empfindens möglich. Es kann dies nur auf Grund einer Zurückdrängung des Subjektivismus durch eine Epoche des objektivierten Fühlens und Gestaltens eintreten, und der gegenwärtige Gärungsprozeß, von dem das musikalische Schaffen erfaßt ist, die Zersetzung der Tonalität, die Auflösung der Formen, der Verzicht auf den bisherigen koloristischen Orchesterklang in den jüngsten Kompositionen scheinen eine gewaltige Umwälzung vorzubereiten, welche möglicherweise zu einem neuen Objektivismus führt.

Besprechungen.

Franz Ferdinand Baumgarten, Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissanceempfinden und Stilkunst. 280 S. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck. München 1917.

Das Buch ist in mehr als einer Hinsicht interessant, zunächst methodisch, dann wegen einiger allgemeiner Probleme, die es behandelt und die z. B. mit dem Worte Renaissancismus oder mit der Frage Dichtung und bildende Kunst bezeichnet werden, weiter um des Künstlers willen, dem es gilt, und schließlich durch die Geistesart des Verfassers.

Was die Methode angeht, so gibt der Autor weder eine Biographie noch eine Geschichte der Werke, sondern eine ästhetische Zergliederung und Beurteilung. Das ist im Sinne dieser Zeitschrift zu begrüßen. Freilich lag dieser Fortschritt nicht nur in der Luft, sondern er ist auch bereits von anderen vorher gemacht worden. Zudem bleibt Baumgarten auf halbem Wege stehen. Zwar geht er vor allem auf das Werk ein, aber er geht weit weniger vom Werke aus als von allerlei mittelbaren Quellen, wie Briefen, aufgezeichneten Gesprächen, biographischen Mitteilungen des Dichters und seiner Umgebung, Urteilen anderer Künstler über ihn usf. Das Buch stellt also wohl künstlerische Fragen, doch bei ihrer Beantwortung sieht es nicht in erster Linie auf den künstlerischen Befund; es spricht über die Werke, indessen nicht genügend aus ihnen heraus. Wie Fechner eine Ästhetik von oben und eine von unten unterschied, so hat man hier das Beispiel einer Ästhetik von außen im Gegensatze zu einer von innen. Die Forderung, ein Kunstwerk müsse aus sich selbst heraus verstanden und beurteilt werden, führt heute jeder auf der Zunge, und der Titel dieses Buches mit seiner Beschränkung auf das Werk scheint einen bedeutsamen Schritt in dieser Richtung anzukündigen: um so mehr fällt das vielfach Veraltete seiner Arbeitsweise auf. Z. B. ist es bezeichnend, daß der künstlerische Bestand der Werke einigermaßen umfassend nur da aufgenommen wird, wo von den »Problemen«, d. h. den Ideen, und von den Charakteren die Rede ist. Wenn Walzel sich kürzlich darüber geäußert hat, wie die Literaturwissenschaft von der arbeitstechnisch reiferen Kunstwissenschaft befruchtet werden könne, so ist dazu in erster Linie wohl zu sagen: alle Anregungen im einzelnen zu Fragestellungen an die Dichtung, die denen analog sind, wie sie etwa von Wölfflin und anderen an die bildende Kunst herangebracht werden, bleiben nebensächlich gegenüber der Haupthaltung des Wölfflinschen Forschens, dem engen Anschlusse an die Werke, der eindringenden Betrachtung der Kunst selber. Denn was unterscheidet Wölfflin in erster Linie von seinen Vorgängern? Die Zurückdrängung der literarischen, der sekundären Quellen zugunsten der künstlerischen. Baumgarten aber bevorzugt entschieden Nebenquellen, literarische im außerkünstlerischen Sinne.

Natürlich darf und muß man bei wissenschaftlichen Untersuchungen immer wieder mit bestimmten Fragestellungen an die Werke herantreten, und dabei können die Nebenquellen allerlei Einstellungen vermitteln; aber zuerst ergibt sich die besondere Art der Fragen, die man stellt, am besten aus der möglichst reinen Auf-

nahme des künstlerischen Befundes; daher werden schon die Fragestellungen eigentlich gegenüber jedem Dichter etwas anders ausfallen. Weiterhin ist es dann freilich nötig, die Gebilde der Wortkunst, in die man wissenschaftlich eindringen will, immer wieder unter bestimmten Sondergesichtspunkten zu lesen, und dabei können, wie gesagt, die mittelbaren Quellen, nach vorheriger Kenntnis der Werke für sich helfen; aber das bedeutet etwas ganz anderes, als wenn man von vornherein und ohne weiteres Aussprüche, die außerhalb der Werke über sie oder über den Dichter, von ihm oder von anderen, getan worden sind, als vollgültige Belege oder gar Beweise verwendet, womöglich, wie es bei Baumgarten vornehmlich geschieht, gegen die Werke. Bei ihm hat es allzu oft den Anschein, als habe er bei der Untersuchung zuerst die Notizen des Dichters und dann erst die Werke zu Rate gezogen.

Baumgarten arbeitet viel mit der eigenen Theorie des Dichters, und die wenigen erkentniskritischen Vorbehalte, die er ihr gegenüber macht, beschränken sich so ziemlich auf den Vorwurf, daß sie nachträglich Schwächen der Werke rechtfertigen wolle. Zwar räumt er einmal selbst ein, daß die exegetischen Bemerkungen des Dichters leicht mißverstanden werden können, wenn man nicht zu ihrer Auslegung das Werk heranziehe; aber er behandelt eben jene Bemerkungen durchgehend als etwas Primäres und zieht das Werk in der Tat oft nur zur Auslegung der Exegese des Dichters heran. Das ist verkehrte Welt. Was Künstler über ihre Arbeiten gesagt haben, wirkt keineswegs immer erhellend, sondern vielleicht ebenso oft verdunkelnd. Der Künstler kann sein eigenes Werk falsch auslegen, auch von ihm gilt das Wort: »Legt ihr nicht aus, so legt ihr unter.« Goethe hat sich in späteren Jahren sogar in den weiblichen Personen geirrt, denen einst dieses oder jenes Gedicht gegolten. Aber auch bei größerer zeitlicher Nähe zur Schöpfung des Werkes wissen die Künstler häufig nicht anzugeben, worauf es ihnen in der Hauptsache ankam, oder, wenn sie es zu deuten versuchen, führen sie nicht selten etwas Nebensächliches an, etwa einen verstandesmäßigen, hinterher konstruierten Ideengehalt oder technische Probleme, die ihr Bewußtsein bei der Arbeit mehr ausfüllten als vielleicht der Gehalt, an dessen Gestaltung ihnen in Wahrheit zutiefst gelegen war. Gerade weil sie in diesem lebten und aufgingen, formulieren sie ihn nachher nicht als etwas Besonderes. Auch dem wissenschaftlichen Arbeiter wird bisweilen erst hinterher bewußt, was alles in seinem Werk enthalten ist, was vielleicht nicht einzeln ausgesprochen ist, aber als ein Grundzug darinnen liegt und so auch zum Ausdruck gekommen ist; so können ihm zu wechselnden Zeiten ganz verschiedene Seiten an seiner Arbeit wesentlich erscheinen. Wieviel mehr sollte man sich erst hüten, Urteile eines Künstlers über fremde Werke gegen sein eigenes Werk auszuspielen. Wenn z. B. Meyer die promessi sposi als den besten Roman bezeichnet hat, so bedeutet das noch gar nichts für eine »künstlerische Instinktlosigkeit«, die nach Baumgarten in seinen eigenen Novellen maßgebend sein soll.

Es ist kennzeichnend, daß in einem Buche, das solche Mittel anwendet, von der Sprache des Dichters kaum die Rede ist; Baumgarten sagt allerlei über den Begriff der Gestalt, aber auf die sprachliche Gestaltung, die unmittelbare Unterlage jeder komplexen dichterischen Gestaltung, geht er so gut wie gar nicht ein; zehn Zeilen sind ihr gewidmet (am Schlusse des Kapitels über die schöpferische Phantasie), eine einzige Probe ist als Beleg für Meyers »Stilmanier« angeführt, und diese ist dem Buche eines anderen über den Dichter entnommen. Und doch hätte der Verfasser manche Irrtümer vermeiden können, wenn er z. B. die Knappheit, das Weglassen bereits in der Diktion des Dichters aufgezeigt und danach auch andere Ellipsen, die nur scheinbar Lücken sind, einsichtiger beurteilt hätte. Man muß vom sprachlichen Körper zur Seele des Dichtwerkes, von außen

nach innen, vordringen; Baumgarten aber überspringt das Sprachliche und geht in einem ganz anderen Sinne von außen an die Werke heran: er hält sich an die Späne, die in der Werkstatt abgefallen sind.

Auch das, was der Dichter »mit seinem Werke gewollt«, gilt es aus dem Werke selber zu erkennen. Baumgarten sucht es dagegen ziemlich ausschließlich aus Reflexionen des Dichters zu ermitteln. Das ist eine Wissenschaft, die ihren Stoff aus zweiter Hand nimmt. Manches, was Baumgarten über die Probleme (soll heißen die Ideen) der Novellen sagt, ist für den künstlerisch lesenden Betrachter der Werke gar nicht vorhanden. Dann ist es aber falsch, aus Briefen festzustellen, was dem Autor angeblich vorgeschwebt habe, und daran nun seine Kunst zu messen. Hat der Künstler wirklich gewisse Absichten gehabt, wie er sie in sekundären Quellen angibt, und sind sie im Werke nicht verwirklicht worden, so ist das ein Mangel nur dann, wenn man bei rein künstlerischer Betrachtung der Kunstgebilde selber Lücken oder Widersprüche merkt. Gewiß hat Meyer einmal selber geäußert, er wolle immer Ideen realisieren, er hat auch gelegentlich solche Ideen abstrakt formuliert, z. B. für den Plautus, aber es ist bei diesen Formulierungen etwas sehr Dürftiges und Nebensächliches herausgekommen; Poggio, Brigitte und Gertrude im Plautus bedeuten künstlerisch erheblich viel mehr als die »drei Bedingungen der Reformation in komischer Maske« und dergleichen. Ähnlich steht es, wenn der Dichter gelegentlich erklärte, er wolle in seinen Werken die Haupttypen der Renaissance verkörpern, — deshalb sind die Figuren noch lange nicht bloße Typen. Baumgarten indessen sucht nun, im Anschlusse an Burckhardt, entsprechende Bezeichnungen für die Personen der Meyerschen Dichtung: der Tyrann, der Humanist, der Condottiere, der macchiavellistische Politiker, der skeptische und skrupellose Weltmann! Nach diesen Abstraktionen, auf die kein unbefangener Leser kommt, weil in der dichterischen Gestaltung kein Anlaß dazu vorliegt, ist es dann freilich leicht, Meyer als schematisierenden, schwachen Menschengestalter auszugeben.

Baumgarten läßt also das Werk nicht »rein« (im Goetheschen Sinn) auf sich wirken. So geht er denn auch nicht vor allem vom fertigen Werke aus, sondern interessiert sich für den Stoff, wie er vor der Gestaltung da war, in einer vielfach obsoleten Weise. Künstler haben nicht umsonst zuweilen das Bestreben gehabt, ihre Vorarbeiten zu vernichten, damit das Werk rein für sich wirken könne und keine falschen Einstellungen gegeben würden. Baumgarten nun spricht zwar am Ende seiner Arbeit verächtlich von der kindlichen Frage nach dem Woher, von dem Eifer und Scharfsinn der quellenkritischen Forschung, die im Leben des Dichters und in der Überlieferung Quellen aufdecke, von denen der Dichter selber keine Ahnung habe, — aber er selbst ist von der Frage nach dem Woher nicht losgekommen. Daß er nicht Scherersche Motivenjagd treibe, ist ihm zuzugestehen; auch läßt sich natürlich nichts einwenden, wenn er nach der Bereicherung fragt, die ein Stoff durch neue Motive des Künstlers gefunden habe, oder wenn er anführt, daß der Stoff des »Mönches« von Macchiavelli stamme (obwohl das in einem künstlerischen Zusammenhange schon kaum interessiert); bedenklicher wird es, wenn in herabsetzendem Tone vereinzelte Anlehnungen an Shakespeare, Dante oder Homer oder gelegentlich an bestimmte Werke der bildenden Kunst vermerkt werden, wie sie bei jedem, auch dem ursprünglichsten Dichter sich finden können, und wenn diese Feststellungen dann dartun sollen, daß Meyers Kunst in weitem Umfange »Nachahmung« sei. Hat der junge Goethe nicht »shakespearisiert« und dennoch eigenste Werke hervorgebracht? Abwegig ist es vollends, wenn als ein Mangel gerügt wird, daß der Dichter die Kenntnis der Renaissance nicht

aus den literarischen Urquellen, sondern aus historischen Werken über jene Zeit geschöpft habe, und daß sein Renaissancebild nicht »richtig« sei. In der Kunst ist es ganz gleichgültig, was vor dem Werke gewesen ist, da kommt es nur darauf an, was daraus geworden ist; wenn dieses in sich unbefriedigend bleibt, nur dann ist eine künstlerische Schwäche da. Der Kritiker Baumgarten aber mißt seinen Dichter immer an irgend etwas Fremdem, und so fragt er auch mit Vorliebe danach, was vorher war. Als er über die Mädchengestalten Meyers schöne Worte spricht, enthält er sich nicht zu meditieren: »Woher stammen diese Mädchen? Aus dem Leben? Aus dem Traum? Oder sind sie nicht vielmehr die Erinnerung an ein entschwundenes Mädchenbild, in das der Dichter die Erfüllung seiner Sehnsucht hineingeschaut hat?« Das mag interessieren, wenn man die Entstehungsgeschichte der Werke verfolgen will, sonst ist es gleichgültig. Auch Dilthey hat noch einigermaßen äußerlich nach dem Erlebnis gefragt, das vor oder hinter der Dichtung stünde; wir aber treiben heute keine Ästhetik mehr, die »hinter« die Kunstwerke sieht.

Baumgarten argumentiert einfach: Meyer hat von dem, was er darstellt, wenig erlebt, also muß seine Kunst schwach sein. Dagegen hat Ibsen einmal gesagt, nicht alles, was er dichte, sei erlebt, wohl aber alles durchlebt. So gibt es viele und starke Dichter, bei denen dieses Durchleben eines Problems oder eines Gehalts eine große Rolle spielt, und zu ihnen gehört Meyer. Da quillt die Echtheit und Stärke der Kunst aus der Intensität des Durchlebens. Baumgarten macht diesen Unterschied nicht, sondern setzt den Privatmann Meyer, den Bürger, mit dem Künstler gleich, verwertet also das gewöhnliche Leben des Dichters viel zu geradlinig. »Wie bei ihm selbst, ist auch bei seinen Menschen Kraft und Leidenschaft nur berauschende Vision einer augenblicklichen, alle Hemmungen sprengenden Aufwallung«, — dieses »bei ihm selbst« trifft gar nicht den Künstler, bei dem stand es eben anders. In Menschen, deren gewöhnliches Leben leidenschaftsfern verläuft, kann um so mehr geistige Leidenschaft herrschen. Thomas Mann ist dafür ein Beispiel. Und da waltet auch nicht bloß die Sehnsucht nach etwas, das einem fehlt, sondern die geistige Leidenschaft kann das Primäre sein und dem übrigen Leben Leidenschaft entziehen; oder umgekehrt kann die Leidenschaft, die im »Leben« nicht verbraucht wird, sich um so frischer zeigen auf den geistigen Gebieten, und so fort. Wie übrigens die Zurückhaltung Meyers gegenüber dem Leben zugleich der künstlerischen Gestaltung vorgearbeitet hat, wie seine Gesamthaltung zum Leben einen echten und tiefen Ausdruck in der Form seiner Kunst gefunden und dort sehr hochwertige Ergebnisse hervorgebracht hat, darauf geht Baumgarten kaum ein. Das Problem »Leben und Kunst« ist höchst vielgestaltig und individuell verschieden. Man nennt die Kunst häufig ein Spiegelbild des Lebens, Spiegelbilder aber zeigen das Leben umgekehrt, und zwar nicht lediglich in dem Sinne, daß die Kunst ein Wunschbild dessen hinstellt, was der Künstler im Leben entbehrt — diese einseitige Psychologie, die so ziemlich jede Stärke aus einer Schwäche erklären möchte, hat Baumgarten von Nietzsche gelernt, gegen den sie ja dann ebenfalls gerichtet worden ist; aber auch in Fällen, wo die künstlerische Gestaltung wirklich einem Wunschtraume vergleichbar ist, wäre es falsch, in solchem Kunstgebilde lediglich das Sentimentale, die Entbehrung, womöglich einen künstlerischen Begabungsmangel und nicht auch eine positive Ergänzung zu sehen, die der Künstler gefunden und die ihn ausgeglichen und befriedigt hat. Es braucht jedoch gar nicht in allen Fällen, in denen eine starke Kunst aus einem weniger starken Leben erwuchs, bloß die Sehnsucht nach einer Befreiung von Schwächen maßgebend gewesen zu sein, sondern es mag das Gesündeste, was in dem ganzen Leben des Künstlers und Menschen lag, sich in seiner Kunst ausgewirkt haben. Darüber gibt

jedoch nur das Werk selber Auskunft. Baumgarten sagt mit (allzu simpler) Ironie: »Und dieser lebensfremde, leidenschaftslose und furchtsame Neurastheniker wollte gerade das leidenschaftlichste Leben, das Leben der historischen Helden schildern.« Ja, und es gelang ihm auch. Es ist eben ein Fehlschluß, daß ihm das nicht gelingen konnte, weil er im »Leben« jenen Helden nicht glich. Es ist unberechtigt, solche Bilder vom »Leben« des Künstlers wie zum Hohne neben die Werke zu stellen, wenn man diesen nicht vom reinen Kunsterlebnis aus, also von innen her, Schwächen nachweisen kann. Damit wird weder dem Kunstleben noch der Wissenschaft gedient.

* * *

Der Verfasser kommt aber nicht nur von außen an die Dinge heran, sondern er geht auch von oben nach unten, vom Allgemeinen zum Besonderen. Er beginnt z. B. mit Vorliebe seine Kapitel mit einer allgemeinen, vorerst unbewiesenen Behauptung, die den meisten Lesern geeigneter erscheinen wird, am Schlusse des Abschnittes zu stehen. Als die sinnliche Plastik des Dichters kritisiert wird, kommt zunächst eine grundsätzliche Betrachtung über Dichtung und bildende Kunst, aus der sich deduktiv ergeben soll, daß Meyers Streben zu nichts Gutem führen konnte. Das ganze Buch beginnt mit einer Darstellung des Renaissancismus als einer allgemeinen Geisteserscheinung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die in ihrer ganzen Breite abgetan werden soll, und die Betrachtung des »repräsentativen« Künstlers dieser Richtung ist Mittel zu jenem weiteren Zwecke; diese allgemeinen Folgerungen aber wachsen nicht am Schluß aus der Darstellung des Meyerschen Werkes heraus, man steigt nicht induktiv zu ihnen auf, sondern sie werden programmatisch an den Anfang gesetzt, es wird ein Vorurteil gegen den Dichter geschaffen und dieser dann eingeordnet. Und das gelingt nur mit Gewalttätigkeit, die Individualität kommt zu kurz und wird verzerrt. Meyer war nicht bloß »Renaissancedichter«, schon in seinen Stoffen nicht. So paßt vieles, was über den Renaissancismus gesagt wird und was an sich richtig und wertvoll ist, nicht auf Meyer und soll doch als Einstellung zur Betrachtung seines Werkes dienen. Zuerst wird das Bild des Historismus überhaupt nach seinen schwächeren Vertretern gezeichnet mit Worten, die auf Dahn und Ebers, auf die Möbel und Bauten ihrer Zeit, auf Piloty oder das Meiningertum zutreffen mögen, aber wenn man dann auf diesem Hintergrunde den großen Dichter sehen soll, so muß sein Besonderes gezeigt werden. Die Erklärung, daß er der größte Dichter dieser Geistesrichtung sei, genügt nicht, um sein Bild zurechtzurücken.

Bei der stark deduktiven Art seines Denkens gelangt der Verfasser fast auf Schritt und Tritt zu fragwürdigen Behauptungen, Verallgemeinerungen und Übertreibungen. Die Behauptungen werden reichlich oft nicht bewiesen, oder, da es der Kunst gegenüber Beweise nicht immer gibt, selten hinreichend belegt. Es fehlt an Material, womit nicht ein gelehrter Apparat gemeint ist, sondern die Gelegenheit für den Leser, sich selbst ein Urteil zu bilden. Der Unterbau ist meistens schwach, und das ist schlimmer als die Unrichtigkeit vieler Sätze, es bedeutet einen gewissen Mangel an Wissenschaftlichkeit. Allzu häufig stellt der Verfasser einfach Thesen auf, wie diese: »Nicht eine Gestalt Meyers steht da als höchste, auf innerem Gesetz gegründete Wirklichkeit, nicht eine überzeugt mit der Wucht ihres einheitlichen einmaligen Lebens.« Oder es werden aus einzelnen Briefstellen einseitige und zu weitgehende Folgerungen gezogen. Was selten ist, wird als bezeichnend angegeben; so ergibt sich z. B. ein völlig falsches Bild von diesem Goldschmiede der Sprache, wenn man einen verunglückten Satz als einzigen Beleg für seine angebliche Manier anführt. Bloße Einfälle des Verfassers werden

verallgemeinert; dieser Eindruck entsteht sogar bei den mit verhältnismäßig zahlreichen Beispielen gestützten Darlegungen, die er den Charakteren widmet, etwa bei Sätzen wie diesem: »Bronzinos und Franciabigios Bilder werden (im Leser) auftauchen, auf denen die Enkel schwerttragender Ahnen in schönen Händen kostbare Bücher halten« — das soll für Jenatsch, Gustav Adolf, die Richterin gelten? Oder er versteigt sich zu Sätzen wie diesem: »Der in strengster Zucht lebende Meyer hat die unzüchtigste Phantasie, die Keller und Storm geradezu zum moralischen Ärgernis wurde«, — zur Begründung werden jedoch lediglich einige Motive angeführt, die Meyer erfunden hat (Tod von der Hand der Geliebten, Bruch des Mönchsgelübdes, Gattenmord, doppelt ehebrecherische Liebe des Richters, Verführung eines minderjährigen Mädchens durch den Freund ihres Vaters — jedes dieser Motive kommt einmal vor), wie aber diese Dinge behandelt sind, darüber wird nichts gesagt. In Wahrheit sind Meyers Werke auffällig frei von Erotik, vieles, was sonst in Novellen den breitesten Raum einnimmt, ist in den seinigen gar nicht da, Darstellungen der Liebe nehmen überhaupt einen sehr geringen Raum ein. Kurz, das Messer der Analyse, das Baumgarten handhabt, ist wohl scharf und spitz, aber es wird nicht fein geführt, es schält nicht die Mannigfaltigkeit der lebendigen Formen heraus, sondern schneidet grob und eigensinnig durch. So leitet er denn auch häufig eine Eigenschaft des Dichters derart aus einer anderen ab, daß der Leser sich sagt, die Sache könne ebensogut gerade umgekehrt liegen. Namentlich werden mit einer von Zweifeln unberührten Einseitigkeit stets Mängel als die letzten Gründe aufgezeigt, so daß man schließlich nicht begreift, wie dennoch ein so großer Künstler dabei möglich war; daß Schwächen auch die Kehrseiten von positiven Anlagen und Vorzügen und diese das Stärkere sein können, solche Möglichkeit scheint dem Verfasser nicht beizufallen. So entsteht der Eindruck der Willkür, zumal die Ausdrucksweise ungewöhnlich temperamentvoll, also stark subjektiv ist. Oft hat der Leser das Gefühl, der Tatbestand ließe sich auch ganz anders ausdrücken und würde dann in eine völlig andere Beleuchtung kommen. Der Verfasser aber vertieft sich gern in seine eigenen, schon viel zu scharf gewählten Worte und zieht lediglich aus ihnen weitere Assoziationen heraus, die nicht in der Betrachtung der Kunstwerke gewonnen oder geprüft sind. Nur so wird es möglich, daß auf C. F. Meyers Werke Worte wie Formlosigkeit, Unfähigkeit, Leblosigkeit, Ästhetenkunst und auf ihn selber die Bezeichnung »Schriftsteller im Sinne eines nicht schöpferischen Geistes« angewendet werden.

Baumgarten kennt keine graduelle Schattierung. Daß es Abstufungen, daß es eine quantitative Logik gibt, daß man auch nach dem Wieviel fragen muß, ist ihm fremd. »Kunst, die nicht aus dem Leben strömt und nicht unmittelbar die Wirklichkeit formt, sondern sich an Kunst, an Geformtes anlehnt, ist Ästhetenkunst«, — mit solchen allgemeinen Sätzen ist ja nichts anzufangen, die Frage ist doch eben, wo die Ästhetenkunst anfange. Auch Goethes Tasso und Iphigenie lehnen sich an Kunst an, und auch Meyers Kunst strömt (selbst nach Baumgarten) aus dem eigenen Leben des Dichters. Baumgarten denkt immer »prinzipiell«. Wo allenfalls leise Zweifel an einer Formung des Dichters auftreten können, bauscht er die Zweifel hemmungslos auf. Gelegentlich hat er selber die Empfindung, sich deshalb entschuldigen zu müssen. »Ich übertreibe, um das Prinzipielle scharf hervortreten zu lassen« — in Wahrheit übertreibt er leider viel öfter, und eben in der Herausarbeitung von prinzipiellen Unterschieden besteht oft bereits die Übertreibung. Vieles, was er meint, ist durchaus nicht unrichtig, die Übertreibung macht es erst dazu. Daher muß er sich oft hinterher einschränken, tut es dann aber ohne Bezug auf die frühere Stelle und, da beide Aussagen apodiktisch hingestellt werden,

so ergibt sich ein Widerspruch. Oft seiht er nur Mücken oder spaltet Haare, wo er glaubt entscheidende Urteile über den Dichter zu fällen, die er dann im Tone eines künstlerischen Weltenrichters ausspricht. Welch ein dogmatischer Absolutismus der Maßstäbe z. B. in Äußerungen wie diesen: »Meyers Jürg Jenatsch zeugt von einer viel glücklicheren Auffassung des Wesens des dämonischen Staatsmannes als Schillers Wallenstein nnd ist sicher die beste Darstellung einer solchen Bismarcknatur in der deutschen Dichtung«, — man meint nun, das genüge ungefähr, allein es folgt der Satz: »aber er ist doch nur ein dekorativer Umriß, keine lebende Gestalt«. Aus demselben Absolutismus heraus klingen die Aufstellungen des Verfassers oft so imperativisch wie die irgendeiner vergangenen Ästhetik. Er hat zu wenig Verständnis für die Mannigfaltigkeit der ästhetischen Werte. In der Kunst gibt es vielerlei Werte, die in einem und demselben Werke einander ausschließen mögen, aber deshalb durchaus noch nicht ihren Wertcharakter überhaupt gegenseitig ausschließen. Baumgarten jedoch erkennt noch unzweifelhafte Höchstwerte; wie man sich früher über die beste Staatsform in aller Allgemeinheit unterhielt, so kann er noch sagen: »Die vollendete Gestalt der Dichtung ist die ganz geschlossene Handlung, die Tragödie.« Heute denkt man über den Rang der Kunstgattungen als solcher kaum noch nach, weil viele Gedichte, Novellen und selbst Romane besser sind als viele Tragödien, und es bei der Wertung immer auf das konkrete Werk ankommt.

Diese geistigen Züge des Verfassers haben ihren Anteil an den eigentümlichen Formeln, die er schmiedet, wie wenn er Naturgesetze aufstellte und in Wortspielen und Antithesen geheimnisvolle Beziehungen der Dinge aufdeckte. Wie bei früheren, längst vergangenen Ästhetikern die Systematik oft im Aufbau des Ganzen zu sehr als systembildender Faktor wirkte und die Dinge danach zurechtgebogen oder eingezwängt wurden, so verfährt Baumgarten (der sich in der Einteilung seines Buches als sehr schwacher Tektoniker zeigt) im kleinen. Mancher Leser wird bald skeptisch werden, wenn er nicht daran glaubt, daß das Leben, geschichtliche Verhältnisse und künstlerische Probleme in sprachlich beziehungsreichen Formeln zu erfassen seien. Der Verfasser geht in seiner Vorliebe für Antithesen bis zur Spielerei: »Die Paradoxie des Historismus ist sein Schicksal, fortwährende Traditionswahl und fortwährendes Verwerfen der Wahltradition.« Um die Antithesen scharf auszuprägen, bewegt er sich in Extremen. Und der Drang, diese Formeln in immer neuen Fassungen zu variieren, verstärkt die bereits erwähnte Gewohnheit, rein sprachlich zu deduzieren. Man kann nicht selten verfolgen, wie der Autor sich zu immer neuen Wendungen fortführen läßt und in dem Bedürfnis nach Steigerung immer weiter von der Wahrheit abkommt: »Meyer schaut die Menschen durch seine Kunsterinnerungen. Die große repräsentative Menschheit der Renaissancekunst ist das Vorbild seiner Menschendarstellung. Ja, seine Menschen empfinden diese heroische Allüre als verpflichtende Form; seine Gestalten wissen, was sie sich als Renaissancemenschen schuldig sind; sie leben aus Pflicht der Bedeutung, die die Renaissance für uns hat. Ihr Kleid ist ein Amt und ihre Rede eine Rolle. Sie sehen sich im Spiegel.« Das alles sind keine Beobachtungen, sondern bloße Folgerungen aus einer Anfangsvorstellung. Die Durchführung eines Gedankens geschieht also häufig nicht in der Weise, daß er immer wieder am Objekt kontrolliert und ihm angepaßt wird, sondern er wird lediglich logisch, dialektisch, scholastisch verarbeitet. Bisweilen geht Baumgarten von ganz guten Gedanken aus, aber durch die weit ausgesponnene Variation werden sie allmählich falsch: »Kellers Bilder entspringen der naiven sinnlichen Freude an der Natur, Meyers der Absicht der Veranschaulichung. Keller erlebt, Meyer veranschaulicht in Bildern. Kellers Bildhaftigkeit ist eine wundervolle Gabe, die er neben der großartigen dichterischen

Begabung besitzt, eine Perle in der Krone. Meyers Bildhaftigkeit ist ein Notbehelf für das Versagen der dichterischen Kraft: die Maske vor einem Antlitz ohne Ausdruck. Keller veranschaulicht seine Gesichte (soeben ‚veranschaulichte' noch Meyer), Meyer beschreibt vielfach Kunsteindrücke. Kellers Bilder sind Natur und kommen aus dem Überfluß des Inneren, Meyers Bilder sind vielfach bildlos und Bildung. Kellers Bilder kommen aus Reichtum, Meyers Bilder aus Armut.« So paraphrasiert der Verfasser seine Gedanken in ornamentalen Abwandlungen, phantasiert Variationen auf dem Klavier seines Geistes, — ein subjektives Vergnügen geistiger Gymnastik. Zugrunde liegt das Bedürfnis, einen Gedanken in immer neuen Abwandlungen auszudrücken, jede Möglichkeit seiner Form auszuschöpfen, ein überwuchernder geistiger Formtrieb. Es dient aber der Sache nicht, wenn jemand ständig einen Überschuß von Geist zeigt und mit dem Stoffe spielt. Dann kommt man gelegentlich zur konstruierten Spintisiererei: »Meyers Novellen sind Spiegelbilder, die sich im Raum, d. h. im Erzähler spiegeln, ihre flächenartige Darstellung mit der perspektivischen Andeutung ist dem zweidimensionalen Spiegelbilde mit illusionistischer Tiefe vergleichbar,« oder: »Das Innerste ist nicht gestaltet, nur perspektivisch als Rätselhaftigkeit angedeutet. Die Rätselhaftigkeit ist die Perspektive, unter der eine zarte und komplizierte Seele pittoresk erscheint, d. h. (!) Relief bekommt. Rätselhaftigkeit ist das dekorative Relief der gestaltlosen Zartheit.« Dabei steht dicht daneben der einfache und vernünftige Satz: »Der Zauber des Geheimnisvollen liegt über dem Heiligen, Pescara und seinen Brüdern.« Dieser Zauber hängt eben tief mit des Dichters menschlichem und künstlerischem Wesen zusammen. Wozu also jene Apothekerformeln, die den Anschein erwecken, als hätte der Dichter seine Gestalten in der Retorte zusammengebraut.

* * *

Der Verfasser zeigt in seinem ganzen Denken einen stark rationalistischen Einschlag. So vertritt er einen entschiedenen Realismus, verwirft den Historismus, in Wahrheit aber eigentlich jede historische Kunst überhaupt, und faßt endlich die künstlerische Gestaltung in einem einseitig geistigen Sinne. Was zunächst den Realismus angeht, so ist sein Begriff der notwendigen Lebensnähe ziemlich eng gefaßt. Wer in jedem Distanzbedürfnis Lebensfremdheit sieht, verkennt, daß das Bedürfnis nach Abstand ebenfalls zum Leben gehört, zu manchem Leben nötig ist und von manchem Menschen sehr tief erlebt wird. Die Lebendigkeit, nicht das alltägliche Leben, nicht die gewöhnliche Wirklichkeit, nicht die Natur sind Maßstäbe der Kunst. Baumgarten bezeichnet alles, was über den Begriff des »vielleicht schlichten, aber reichen und bodenständigen Lebens« hinausgeht, schlechtweg als Ästhetentum. Das klingt an die Ideale der Heimatkunst an, jedenfalls läßt sich damit jeder Grad von Formkunst und Stilkunst abtun, nicht etwa nur Künstler wie Stefan George und Thomas Mann, die ja schon keiner, der sie versteht, mit dem populären Schagwort des Ästhetentums kennzeichnen wird. Bei solchen Künstlern, auch bei Meyer in seiner Schaffensperiode, ist bereits das »Leben« sehr geformt, und aus diesem Leben strömt ihre Kunst; man kann aber nicht jede Form als ästhetisch und daher nicht jene Art von Leben als ästhetizistisch bezeichnen. Ästhetenhaft ist ein Leben nicht, das der Kunst aktiv, wenn auch noch so einseitig, dient. Ein Mensch, dem vielleicht die in irgend einem Grunde produktive Betätigung in der Musik das Leben bedeutet, ist deshalb noch nicht Ästhet und braucht keineswegs Ästhetenkunst zu schaffen. Leider bedient sich der Verfasser auch eines anderen Schlagwortes, *l'art pour l'art,* im populären Sinne und verschmäht es nicht, auch das dritte allzu populäre Schlagwort von der »Museums-

kunst« auszuspielen. »Nur im Museum hat Meyer Helden im Bilde geschaut. Leidenschaft hat Meyer nie erlebt und im Leben nie gesehen.« Wer nur ein wenig von den vielfachen Möglichkeiten des künstlerischen Schaffens weiß, wird für den Wert solcher Sätze wenig Sinn haben. Schiller hat die Schweiz und Polen nie gesehen und immerhin den Tell und Demetrius geschrieben. Der Vorwurf Baumgartens aber, daß Meyer in seiner Dichtung zu viel andere Kunst darstelle, ist nur eine seiner Übertreibungen; der andere Vorwurf, daß er in seiner Formung zu sehr durch fremde Kunst beeinflußt sei — in seiner Vorliebe für sinnliche Plastik durch das intensive Erleben der bildenden Kunst und in einigen anderen Zügen durch große dichterische Muster — reicht bei weitem nicht hin, um ihn als Ästheten zu bezeichnen. »Homer, Dante, vor allem Shakespeare sucht Meyer seine Menschen nachzubilden.« Nun, an solchen Meistern der eigenen Kunst darf sich ein Künstler wohl bilden, und er ist nicht Lehrling, sondern Meister, wenn man keine Nachahmung in seinen Werken spürt. Bei Meyers Dichtungen denkt man weder an Homer noch an Dante noch an Shakespeare auch nur in dem Grade, wie man bei Stefan George gelegentlich an Dante oder bei gewissen Werken Goethes an Homer erinnert wird, geschweige daß es sich bei ihm um eine Shakespearemanie wie bei Grabbe handelte. Solche Unterschiede müssen beachtet werden. Bei Baumgarten freilich soll schon das als Zeugnis einer Abhängigkeit dienen, daß der Dichter einmal ein Problem um so dankbarer fand, weil Shakespeare es nicht behandelt hatte!

* * *

Meyers Neigung zur Geschichte: »Es ist eine Art Reiselust« hat er selber einmal darüber geschrieben. In dieser geistigen Reiselust sieht Baumgarten nur eine Flucht, eine Wehr des Ästheten gegen die Wirklichkeit, und doch sollte ihm nicht verborgen sein, daß alles Künstlerische eine tiefe Verwandtschaft mit der Reiselust hat, mit der Frische des Aufnehmens, die eine Reise gewährt, zum guten Teil sogar mit der Freude am Abenteuer. Es gibt freilich Leute unter uns, die jedes innere Verhältnis zur Geschichte als sentimentale Romantik bezeichnen und übersehen, daß man mit gleichem Recht und Unrecht auch das Verhältnis zu den eigenen Vorfahren, Pietät gegen Eltern und Voreltern als bloße Sentimentalität ausgeben kann, daß anderseits Vertrautheit mit der Geschichte, namentlich des eigenen Volkes, also auch der eigenen Vorfahren, am Ende jedoch mit jeder Geschichte, in der Voraussetzungen des eigenen Lebens liegen, gerade ein Bewußtsein der festen Verwurzelung im Leben, einen starken Rückhalt für das ganze Lebensgefühl geben kann. Aus diesem Umstand ziehen z. B. die »alten« Familien des Adels so viel von ihrer Kraft, ihrem Selbstbewußtsein, ihrem festen Willen. Das Verhältnis zur Geschichte bietet also eine Quelle der Stärke für Gemüt und Willen, von rein geistigen Bedürfnissen zu schweigen. Goethe war der Meinung, daß das Beste, was die Geschichte zu geben vermöge, der Enthusiasmus sei, den sie errege. Schließlich bedeutet der historische Sinn, die Fähigkeit geschichtlichen Empfindens und Verständnisses, wie sie etwa Schiller, ebenso aber Meyer in hohem Maße eignete, eine besondere positive Begabung. Zwischen allen diesen Werten nun und einem rein negativ aufgefaßten Historismus macht Baumgarten keinen Unterschied. Nach dem Sprachgebrauch bezeichnet das Wort Historismus eine Übertreibung, ähnlich wie der Begriff des Psychologismus, mit dem man doch auch nicht alle Dichter, die seelische Probleme behandeln, erledigen kann. Wie eine seelendeuterische Kunst, eine künstlerische Psychognosis, um einen Ausdruck Dessoirs zu gebrauchen, nicht in die Gefahr wissenschaftähnlicher psychologischer Analyse zu geraten braucht, so braucht eine historische Kunst nicht in antiquarische Akribie zu verfallen. Baumgarten stellt es

so dar, als ob alle historische Dichtung zweiten Ranges sei. »Dem historischen Dichter bringt das Modell bereits ein Schicksal zu, das die Wechselwirkung des Charakters und der Mitwelt geformt hat ... Jeder historische Stoff ist bereits geformt ... der historische Dichter schafft nicht aus der Urmasse des Lebens und formt nicht seine unmittelbare Anschauung ... er ist mehr Künstler als Schöpfer«; und er schließt im Hinblick auf Meyer: »Wir sehen, wieviel dadurch die Wirkung seiner Werke der Wirklichkeit der Geschichte verdankt.« Das trifft aber bei Shakespeare, Schiller, Hebbel und Richard Wagner ebensogut zu wie auf Meyer, womit denn nicht viel gesagt ist. Ebenso wichtig wie der Stoff ist die Persönlichkeit des Dichters, ein »historischer« Dichter kann selbstverständlich ebensogut etwas Eigenes schaffen wie ein anderer. Vielleicht ist sogar die Leistung des historischen Dichters dann um so größer, wenn er aus dem geschichtlichen Stoffe, mag dieser immerhin bereits geformt sein, etwas in gleichem Maße Eigentümliches macht wie der andere. Die religiöse bildende Kunst der früheren Jahrhunderte, die immer dieselben wenigen Stoffe behandelte, bildete allmählich feste Formen aus, aber die großen Künstler erfüllten die Schemata mit ihrem neuen Geiste. Ja, die Vorarbeit der Tradition erleichterte es ihnen, sich immer wieder neuen Problemen in der Gestaltung derselben Aufgaben hinzugeben. Auch die griechische Tragödie hat dieselben, nicht nur historisch, sondern auch schon künstlerisch geformten Stoffe immer wieder bearbeitet, ohne an Originalität und Frische einzubüßen, und diese Leistung ist wohl größer als bei dem unberührten Stoffe. Sich von einer Tradition, in der man steht, verhältnismäßig frei zu halten oder zu machen, erfordert auch eine Leistung; wer dagegen ganz neue Bahnen einschlägt, entbehrt zwar den Halt der Tradition, aber er spürt auch nicht ihre Fesseln. Das Suchen nach neuen Stoffen braucht keineswegs immer nur Stärke zu sein; denn neue Stoffe zu wählen, ist in gewissem Sinne der bequemste Weg zu neuen künstlerischen Wirkungen; jedenfalls, die gegenständliche Wirkung gibt aller realistischen Kunst einen Teil ihrer Ursprünglichkeit, in manchen Fällen wird der Eindruck der Lebendigkeit und Eigentümlichkeit des Werkes sogar vornehmlich auf der Neuheit des Stoffes beruhen. Kurz, solche allgemeinen Überlegungen, wie sie Baumgarten anstellt, lassen sich ebenso allgemein und richtig umkehren, und mit beiden Wendungen ist für die Wertung eines bestimmten Künstlers und eines Werkes wenig getan. Die Einzigkeit jedes bedeutenden Kunstwerkes darf nie vergessen werden.

* * *

Ich sagte vorhin, Baumgarten fasse die künstlerische Gestaltung in einem einseitig geistigen Sinne. Vor Jahren hat Th. A. Meyer in seinem Buche »Das Stilgesetz der Poesie« die visuelle Anschaulichkeit in der Dichtung in ihren Möglichkeiten und ihrem Wert zugunsten mehr geistiger Formbeziehungen einzuschränken gesucht; zu demselben geistigen Typus wie er gehört Baumgarten. »Gestalt der Dichtung ist Geschlossenheit des Nacheinander ... Gestalt der Kunst ist die Geschlossenheit des Nebeneinander. Die vollendete Gestalt der Dichtkunst ist die ganz geschlossene Handlung, die Tragödie.« Also eine rein logische und kausale Bestimmung der dichterischen Form. Baumgarten richtet einen Hauptangriff gegen das, was er Meyers »dekorative Plastik« nennt, weil er darin eine stilverwirrende Einwirkung der bildenden Kunst auf die Dichtung, eine unzulässige Bevorzugung der »sinnlichen Plastik« sieht. Dagegen wendet sich sein ganzes Empfinden. Offenbar ist er eine visuell sehr wenig beanlagte Natur, woraus sich auch zum großen Teile seine negative Stellung zur italienischen Renaissance erklärt. Es sind ja nicht nur bei den Dichtern visuelle, auditive und dergleichen Typen zu unterscheiden, sondern auch bei den Aufnehmenden; der eine genießt z. B. Lyrik

vorwiegend in ihren klanglichen, der andere in ihren optischen Elementen; der eine wird von einem Gedicht nur dann gepackt, wenn es ergreifende Töne, der andere, wenn es lebendige Bilder bringt, ohne daß natürlich das eine das andere ausschließt. Wenn nun eine Natur wie Baumgarten auf einen so stark visuell empfindenden, fühlenden und denkenden Künstler wie Meyer trifft, so fehlt etwas Wesentliches zu dem eigentlichen Verständnis, das mit dem Verstande wenig zu tun hat. Der Verfasser spricht demgemäß auch über das allgemeine Problem »Dichtung und bildende Kunst« bisweilen wie der Blinde von der Farbe: »Die bildende Kunst kann nichts Seelisches, die Dichtkunst nichts Körperliches gestalten«, — also Rembrandt kann nichts Seelisches gestalten, und ebensowenig Dürer, von dem schon Erasmus gesagt hat: »Er weiß auch das gar nicht Darstellbare auf die Leinwand zu zaubern, alle Leidenschaften, die ganze aus dem Körper hervorleuchtende Seele des Menschen, ja fast die Sprache selbst.« Wenn Baumgarten dann zur Begründung jenes erstaunlichen Satzes ausführt: »Nur die Suggestion von etwas Seelischem kann die Kunst erwecken, niemals etwas Seelisches wirklich darstellen,« so kann das letztere streng genommen überhaupt keine Kunst, so wenig wie es das Leben kann, denn das Seelenleben der anderen ist nie unmittelbar, sondern immer nur mittelbar zu erfassen, in Mienen, Gesten, Sprachgebärden. Deshalb vermag, mit Hilfe dieser Ausdrucksbewegungen, auch die Kunst Seelisches zu geben, und ebenso vermag nun die Dichtung körperliche Vorstellungen zu übermitteln. Denn die Dichtung kann nicht bloß den logischen Inhalt der Sprachgebärde, sondern auch deren Form und die anderen körperlichen »Zeichen« erfassen. Baumgarten fährt fort: »Die bildende Kunst braucht für das Seelische, die Dichtung für das Körperliche die Mithilfe der Phantasie des Genießenden. Die Darstellung des Seelischen in der Kunst und des Körperlichen in der Dichtung ist zuletzt immer hoffnungslos, weil unmöglich. Die Dichtung ist nicht anschaulich, und die Kunst nicht ausdrucksvoll.« Nun, die Mithilfe der Phantasie des Genießenden braucht jede Kunst in irgend einem Grade. Baumgartens Unterscheidungen sind eben wieder einmal nur Gradfragen; wenn alles, was vom Aufnehmenden Phantasie verlangt, in der Kunst hoffnungslos wäre, käme man zu einem Naturalismus, für den noch Liebermanns Begriff von der Phantasie in der Malerei eine Verstiegenheit bedeutete. — In der Tat kann die bildende Kunst ja auch in gewissem Grade erzählen, nicht alles Derartige braucht »literarisch« oder »anekdotisch« zu sein; in einigem Umfang vermag eben auch die Kunst des Nebeneinander ganz wohl ein Nacheinander darzustellen; die Probleme der Bewegungsdarstellung beziehen sich eben darauf, den Eindruck der Bewegung (dieser genügt ja durchaus) hervorzubringen, z. B. durch Vereinigung verschiedener Stadien einer Bewegung am selben Geschöpf. Diese Vereinigung wird ermöglicht durch die Tatsache, daß auch das Sehen ein Vorgang in der Zeit ist; weil das Schauen des Betrachters kein gleichbleibender Zustand ist, werden z. B. die Gemälde, die das Bild der Natur möglichst so geben, wie es für einen »Augenblick«, bei einer einzigen Einstellung des Auges erscheint, von der weit größeren Zahl der anderen überwogen, die ein Nacheinandersehen verschiedener Teile des Bildes gestatten und fordern, da in diesen Fällen auch das Auge des Malers nicht bloß einen Momenteindruck auffing, sondern verweilte und wanderte. Wenn nun ein Dichter etwas Sehbares wiederzugeben versucht, so kann seine Darstellung einigermaßen dem Seherlebnis entsprechen, wie es sich in der Zeit vollzieht! Es ist doch ein Unterschied, ob man etwas, das eigentlich zusammen gesehen werden soll, weitläufig nacheinander entwickelt, sich etwa ermüdend bei Einzelheiten aufhält, diese erschöpfend vor das Auge zu stellen versucht, sie »beschreibt« und »schildert«, während womöglich eine Handlung weiter drängt, — oder ob man gleichsam das wan-

dernde Sehen nachbildend, ohne zu langen Aufenthalt bei einem Gegenstande, in taktvollem Fortschreiten sich auf wenige visuelle Züge beschränkt, sie glücklich auswählend »hervorhebt«, also recht zur Geltung bringt. Auch hier gilt das Dürerwort: »Wer sie heraus kann reißen, der hat sie.« Die Aufgabe des Dichters besteht dann darin, die wenigen assoziationskräftigen Worte zu finden. Die Psychologie lehrt, daß die Zahl der Vorstellungen, die sich gleichzeitig im Bewußtsein halten können, beschränkt ist: daraus ergibt sich, daß in der Dichtung eine gewisse Anzahl von Anweisungen auf die Vorstellung eines räumlichen Nebeneinander nicht mehr realisiert werden kann, weil so viele Inhalte nicht mehr innerlich zusammengesehen werden können. Aber wohlgemerkt: nur ein zu umfängliches Nebeneinander, das eine für die Kraft des Gedächtnisses zu lange Reihe von Worten verlangt, bleibt der Dichtung unmöglich darzustellen. Dagegen ist durchaus nicht einzusehen, daß das Sinnlich-Anschauliche überhaupt »keine dichterische Form, sondern nur ein dekorativer Nebeneffekt zur Ausschmückung der durch Formung des Seelischen geschaffenen Gestalt« sein soll. Baumgarten muß selber zugeben, daß große Dichter instinktiv gewisse Regeln der malerischen Darstellung befolgt haben, indem sie natürlich nicht die Malerei nachahmten, sondern den Umstand berücksichtigten, daß in der Dichtung und Malerei ganz verschiedene Inhalte anschaulich wirken. — Er fährt dann fort: »Von dichterischen Gestalten, die lebendig sind und in unserer Phantasie leben, spricht man, als sähe man sie mit Augen . . . besinnt man sich aber, so wird man inne, daß man keine Vorstellung von der äußeren Erscheinung dieser Menschen habe,« — allein die Illusion, daß man etwas sehe, ist doch da, und man stellt sich auch jeweilig irgend etwas Anschauliches vor, wenn schon zweifellos nicht mit der gleichen Bestimmtheit wie in der bildenden Kunst. Gewiß hat Dessoir in seinem Aufsatz über das Beschreiben von Bildwerken nachgewiesen, daß solche Beschreibungen auch im besten Fall unzulänglich bleiben für den, der von den Gemälden nichts weiß; aber beim Dichter handelt es sich gar nicht um exakte Beschreibung von etwas, das außerhalb seiner Werke einmalig vorhanden wäre, sondern, mit Goethe zu reden, um ein »Imaginieren, als ob etwas gesehen würde«, und um eine neue Mischung von allbekannten Elementen der Wirklichkeit, die untereinander einigermaßen vertretbar sind, also in der Vorstellung verschiedener Individuen ruhig etwas verschieden sein können. Es ist auch gar nicht nötig, daß der Leser genau dieselben Elemente »sehe«, die der Dichter sich vorgestellt hat. Schon daß der Sinn des Auges sich angeregt fühlt, genügt, um ein Gefühl sinnlicher Frische zu ergeben. Zweifellos sieht man beim Lesen mehr Einzelzüge als durchgeführte Gestalten, aber, da man ja eben das Schauen beim Genusse der Dichtung nicht mit dem gewöhnlichen Sehen der Wirklichkeit oder mit den Erlebnissen der bildenden Kunst vergleicht, so fühlt man keine Lücken oder Mängel, sondern empfindet an solchen dichterischen Stellen eine augensinnliche Erquickung. — In dem Schattenreich des Wortes reicht schon eine einzelne Farbe oder Linie völlig hin, um erfreulich und anregend zu wirken. Irgendein kräftiger, glücklich erfaßter visueller Zug, der durch klangliche, rhythmische oder auch begriffliche Elemente der Sprache und alle die Umstände und Stimmungen der Erzählung determiniert wird, genügt zu einem dichterischen Bilde. Es ist selbstverständlich, daß z. B. eine bestimmte Farbennuance nicht genau gegeben werden kann, aber dafür kommt anderes, Stimmungsmäßiges und so weiter dazu, das sie dennoch in gewisser Weise genau bestimmt; ja selbst der Begriff hilft dazu. Es klingt paradox, aber die Sprache vermag eben mit Hilfe der Begriffe mehr Visuelles zu geben als etwa die Musik — die sich am besten auf Naturstimmungen beschränkt und Naturmalerei vermeidet —, weil diese keine Begriffe zur Verfügung hat. Man kann etwa Farben nach den

Gegenständen benennen, an denen sich die Farben finden — »amethystenfarbig, rosiger Hauch, grau wie Eisen« —, jedesmal wird dann noch allerlei Anderes von der Bedeutung dieser Dinge hinzugebracht, und das bestimmt die Farbenwirkung noch genauer. Die Mitwirkung solcher Verschmelzungen fehlt auch bei der bildenden Kunst nicht. Der Dichter aber kann durch die kunstvolle Kombination der Bezeichnungen sogar den Inhalt eines und desselben Wortes je nach der Umgebung anderer Worte, in die er es bringt, ganz verschieden, jedesmal aber sehr entschieden bestimmen. Oft werden selbst abstrakte Wendungen genügen, um einen visuellen Natureindruck zu bezeichnen. »Es schwebte ein Abglanz aller Farben in der Luft«, — da sind die einzelnen Farben wirklich gleichgültig. Freilich bleiben alle Begriffe immer etwas vieldeutig, allein diese Unbestimmtheit, die Mauthner so stark unterstrichen hat, wird künstlerisch oft zum Vorzug, wie derselbe (Baumgarten weit überlegene) Kritiker der Sprache ebenfalls sehr entschieden hervorgehoben hat. Jedenfalls wird ein großer Dichter des visuellen Typus jedem visuell einigermaßen veranlagten Leser Viel und Sinnvolles zu schauen geben; darin, daß er das kann, liegt seine besondere Größe. — Schließlich gibt es doch geschichtliche Fortschritte in der Eroberung der sichtbaren Welt durch die Dichtung. Die Geschichte des Naturgefühls in der Dichtung umfaßt nicht nur stimmungsmäßige Abwandlungen, sondern auch eine Eroberung der sichtbaren Welt.

Baumgarten hat ein Vorurteil, ein Mißtrauen gegen das Sinnliche in der Dichtung, aus geistigen Gefühlen heraus. Er verkennt, daß das Äußere nicht äußerlich, nicht oberflächlich oder peripher in jedem Sinne zu sein braucht. Es ist ein Irrtum, daß bei jedem Interesse für Sinnliches das Seelisch-Geistige zu kurz kommen müsse. Das Sinnliche ist nicht immer »dekorativ«, dies ist ein ganz willkürlicher Sprachgebrauch Baumgartens, das Sinnliche bleibt auch in der Dichtung durchaus nicht bloß »dekorativer Nebeneffekt«. Wie wenig die Behauptung: »Die sinnliche Plastik ist vollkommen nebensächlich, Wert und Wirkung einer Dichtung bestimmt einzig und allein die innere Plastik,« richtig ist, mag eine Stelle aus Gundolfs Goethe dartun, die von dem Gedicht Ilmenau handelt: »Neu ist hier die Konzentration aller Sinnlichkeit auf das Auge. Sinnlich erleben heißt für Goethe mehr und mehr: schauen. Das Auge wird für Goethe das stellvertretende Organ des Gesamtleibes und des Lebens überhaupt: Die Gesetze des Schauens werden für ihn die Gesetze des Darstellens und Gestaltens schlechthin. Messen und Wählen, nicht Mischen und Wühlen werden für ihn die künstlerischen Funktionen. Eine Tendenz, die Italien erst zur Reife gebracht hat, ist in Ilmenau noch im Werden . . . Noch ist nicht, wie etwa in den römischen Elegien, die Schilderung eines Gegenstandes, einer Situation Selbstzweck. So steht dieses Gedicht zwischen dem unbedingten Gefühlskult des frühesten und dem strengen Formen- und Linienkult des späteren Goethe in der Mitte.« Diese Worte erledigen schon fast alles, was Baumgarten gegen C. F. Meyers Anschaulichkeit vorbringt.

* * *

So viel über die allgemeinen Problemstellungen des Buches. Aber auch bei der Betrachtung dessen, was der Verfasser über C. F. Meyer im besonderen sagt, ergibt sich manches von allgemeinerem Interesse. Gehen wir daher jetzt die Stellung Meyers zu einigen der eben behandelten Probleme, namentlich der dichterischen Gestaltung und des Realismus durch. Baumgarten behauptet, es gelinge Meyer nicht, anschaulich zu wirken, weil er der Dichtung in dieser Hinsicht zu viel zumute. In Wahrheit war Meyer der letzte, der etwa die Malerei in Beschreibungen nachzuahmen versucht hätte, er befliß sich im Gegenteil gegenüber dem räumlichen Detail der bildhaften Gestaltungen einer besonderen Knappheit, einer

weitgehenden Zurückhaltung, wie sie ihn in jeder Richtung der künstlerischen Arbeit charakterisieren. Baumgarten vergleicht Meyer mit Keller und findet bei jenem eine weniger reiche Anschaulichkeit: das ist richtig, zeugt aber gerade für die Auswahl, die Meyer trifft. Er ist viel sparsamer mit den visuellen Elementen, als Baumgarten meint, gibt sie auch weit seltener als Keller, aber sie wirken bei ihm ausnehmend stark, eben dank der Kunst der Auslese. Meyers Anschaulichkeit ist nicht etwa schwächer als die Kellers, wie der Kritiker ebenfalls behauptet, sondern es handelt sich um eine Ökonomie der Wirkung, für die Meyer ein ungewöhnlich tiefes Verständnis besaß und die er schlechthin meisterhaft handhabte. Es ist wahr, daß Kellers und Meyers Bildhaftigkeit der Art nach verschieden sind, daß Keller »dinghaft und naiv sinnlich« — übrigens doch nicht so ausschließlich —, Meyer aber symbolisierend — nur selten dagegen allegorisierend — verfährt; allein das Symbolische braucht keine Abschwächung des sinnlichen Eindrucks zu sein, kann diesen vielmehr unterstützen, und so liegt es bei Meyer. Sobald diese symbolische Bedeutung vom Aufnehmenden erfaßt ist, wirkt sie belebend zurück auf das, was diese Bedeutung übermittelte; der Leser sieht dann das Sinnliche mit dem Gehalt zusammen, durch ihn gefärbt, ja auch nach gewissen sinnlichen Seiten hin bestimmter. Wenn z. B. in der Richterin Wulfrin und Palma, die sich lieben, in den Anblick einer »hohen Fahrt seliger Wolkengestalten« versinken, so kommt nicht allein die Stimmung, und nicht bloß die besondere symbolische Bedeutung dieses Bildes intensiv heraus, sondern man sieht auch umgekehrt die wirkliche Fahrt der Wolken lebhafter vor sich, als wenn eine rein »dinghafte und naiv sinnliche« Schilderung ziehender Wolken gegeben wäre. Hier fügen sich die Worte Goethes ein, die Baumgarten einmal gegen Meyer zitiert: »Shakespeare spricht durchaus an unseren inneren Sinn, durch diesen belebt sich zugleich die Bilderwelt der Einbildungskraft.« So wird auch der echt symbolische Gehalt nicht auf Kosten der anschaulichen Wirkung übermittelt, sondern beide unterstützen sich in Wechselwirkung, in jenem innigen Zusammenhange, der für das Künstlerische überall bezeichnend ist. Weiterhin geht Baumgarten dem Dichter wieder mit Bekenntnissen zu Leibe, die er außerhalb seiner Kunst getan, er zitiert Adolf Frey, wonach »Meyer bekannte, die Fähigkeit des plastischen und farbigen Sehens von Hause aus gar nicht oder nur in geringem Grade besessen, vielmehr dieselbe sich allmählich erworben zu haben«, und er dekretiert: »Fähigkeiten erwirbt man nicht.« Aber man kann sie steigern, auch braucht sich eine Anlage nicht immer früh zu äußern oder auch nur anzukündigen, jedenfalls war Meyers visuelle Begabung nach dem künstlerischen Befunde seiner Werke nicht schwach. Übrigens stellt dann der Verfasser auf der nächsten Seite selber fest: »Er ist visuell veranlagt und besitzt die Gabe der plastischen Darstellung des Körperlichen,« um freilich wiederum einzuschränken: »doch die Schau ist nicht reich und die Veranschaulichung nicht stark,« was bereits erledigt ist.

* * *

Auch gegen Baumgartens Darstellung der Einflüsse, die Meyer durch die bildende Kunst erfahren hat, ist vieles einzuwenden. Daß dem Dichter starke Anregungen von Werken der bildenden Kunst und im besonderen der italienischen Renaissance gekommen sind, steht längst fest. Ebenso daß Meyer die Renaissance in der Hauptsache durch ihre bildende Kunst erlebt hat. Dadurch steht er uns Heutigen nahe, denn heute erleben sehr viele die Renaissance genau so, und seitdem das so ist, hat sich eine breitere und in dieser Breite auch tiefere Vertrautheit mit der Renaissance angebahnt. Daran hat Wölfflin seinen großen Anteil. Wölfflins Vorgänger aber war Jakob Burckhardt, und ihm verdankte bekanntlich Meyer

viel. So fand der Künstler Meyer also bereits damals den modernen Weg zur Renaissance. Baumgarten aber stellt in seinem Intellektualismus bedauernd fest, daß Meyer außer Ariost und einigen Novellisten von den Denkern und Menschen der Renaissance nichts gewußt und sein Wissen darüber aus zweiter Hand gehabt habe, nämlich aus modernen Historikern, aus Burckhardt, Gregorovius, Ranke, Herman Grimm usw. Nun, das wäre für einen gelehrten Spezialisten gewiß ein Mangel, für einen Dichter ist es natürlich kein Mangel. Wenn Baumgarten sagt: »Nur die Kunst der Renaissance war seine unmittelbare Erfahrung,« so war das nicht wenig, sondern viel, denn auch die Kunst einer Zeit zeigt das Wesen der Zeit, ja, gerade das zentrale Lebensgefühl drückt sich in der Kunst aus; Baumgarten gibt auch selber zu, daß Meyer in der Kunst »den Geist der Renaissance erlebt habe«. Wenn Lamprecht zu sagen liebte: man bekomme am schnellsten und unmittelbarsten ein Bild von den Kulturströmungen einer Zeit, indem man ihre bildende Kunst betrachte, so gilt das mindestens für visuell veranlagte Menschen; im übrigen dürfte ein Künstler, auch ein Dichter, wohl zu den Denkern einer Periode, die ihn interessiert, immer zuletzt greifen. Auch Goethe erlebte das Altertum zum ersten Male durch das Auge, in Italien, und Baumgarten sagt selber, daß ihm die Antike das Wunder der Kunst überhaupt offenbart habe. Nun wohl, ganz ähnlich stand es bei Meyer mit der Renaissance. Leider hat Baumgarten darauf verzichtet, aufzuzeigen, wie nun der Geist der Renaissancekunst in der inneren Form der Meyerschen Werke wiedererstanden sei; es ist auffällig, daß der Verfasser auf gewisse Grundbestimmungen der Meyerschen inneren Form — die Ausgeglichenheit, Gelassenheit, Beherrschtheit, Haltung, Vornehmheit —, die der Kunst der Hochrenaissance zuinnerst verwandt sind (aber ohne eigene Anlage und entsprechende Bedürfnisse der eigenen Natur gar nicht erlernt und angeeignet werden können), nicht eingeht, wenigstens nicht in diesem Zusammenhange. Nur einmal bezeichnet er das, was Meyer von der Renaissance erhielt, weit genug als »Stilidee«, sonst leitet er von dorther bloß die visuelle Anschaulichkeit des Dichters ab, versteht unter der »Gestalt« seiner Werke, die er der Renaissance schuldig sei, lediglich allerlei Züge, die mit jener Anschaulichkeit zusammenhängen sollen (Situationstechnik und dergleichen), und übertreibt wieder, indem er mit dem Nachweis einer Abhängigkeit zu sehr ins Einzelne zu gehen versucht. Während es sich in Wahrheit um eine Auslösung von seelischen Kräften handelt, die von Anfang an in dem Künstler lagen, keineswegs aber um eine bloße Nachahmung, bemüht sich Baumgarten unter anderem um die Feststellung, daß bestimmte und bekannte Kunstwerke der Renaissance in Meyers Werken abgeschrieben seien. »Manchmal beschreibt er wirklich Gemälde,« — nein Meyer »beschreibt« niemals Bildwerke, und sofern er von ihnen spricht, geschieht es in dem Renaissancemilieu ganz selbstverständlich. So weiß der Verfasser denn auch nur verschwindend wenige Belege aufzubringen. Daß z. B. Ezzelino (in der Hochzeit des Mönchs) in der Pose des Moses von Michelangelo gezeigt werde, diese Feststellung muß ihm mehrere Male an verschiedenen Stellen dienen; mag es nun sein, daß dem Dichter jene historische Pose vorgeschwebt habe, so deutet er doch nicht nachdrücklich darauf hin; es gibt meines Wissens auch keine brieflichen und sonstigen Zeugnisse für diesen Zusammenhang, und vor allem bedarf es zum Verständnis und Genusse der Stelle keineswegs der Erinnerung an die Statue; ja diese wird auch einem kunstgeschichtlich wohlbewanderten Leser kaum ins Gedächtnis kommen. Ebensowenig ist mit dem anderen konkreten Beispiel Baumgartens bewiesen, mit dem Meyerschen Satz über Dante: »Sein Schattenbild gleicht einem Riesenweibe mit langgebogener Nase und hängender Lippe, einer Parze und dergleichen;« dazu bemerkt der Kritiker: »Diese Bilder verlangen eine

weitgehende Vorbereitung des Lesers, sie versagen, wenn man nicht das Dantebild im Bargello oder die Neapeler Dantebüste und eine Parzendarstellung gesehen hat.« Das ist sehr übertrieben. Im übrigen stellen Kunstwerke, die historische Stoffe behandeln, oft noch ganz andere Anforderungen, die dann zwar eine gewisse Einschränkung ihrer Wirkung bedeuten, aber ihren künstlerischen Rang nicht antasten. Vor Feuerbachs Bildern z. B. braucht man beträchtliche literarische Kenntnisse, ohne daß man deshalb von einer »Stilverwirrung« reden kann.

* * *

Im Zusammenhange mit der weitgehenden Beschränkung des Dichters auf das visuell Anschauliche findet nun der Verfasser bei ihm überall, in der Menschenzeichnung und in der Erzählung, Lücken, die einen Mangel an Gestaltungskraft verraten sollen. Weil Meyer wenig direkte seelische Charakteristik verwendet, wird seine Phantasie »arm an seelischen Vorstellungen« genannt und wird behauptet, sie »umfasse nur eine wenig gegliederte, eine nuancenarme Anschauung der seelischen Bewegtheit«. Nach diesem Kritiker sieht Meyer »nur eine Reihe von Situationen, d. h. die Fassade der Geschichte. Er kennt weder die Motive der Personen, noch den tatsächlichen Zusammenhang der Ereignisse, also nicht die alles erklärende, das Ganze verbindende Einheit. So muß er Motive im Dunkeln lassen und kann die Zusammenhänge nur schildern, wie sie ihm sich darbieten (?) . . . er erzählt nicht die letzte Einheit, er beschreibt nur ihre Elemente; er bringt keine Handlung, nur Ausschnitte in Bildern; seiner Erzählung fehlt die Geschlossenheit: sie ist gestaltlos«. Dieser Kritiker hat zunächst nicht den Blick für die hohe Objektivität eines Stiles, von dem der Dichter selber gesagt hat: »Personen schildere ich nur so, wie sie den Mithandelnden erscheinen,« also gerade mit höchster Geschlossenheit des epischen Vorganges in sich selber. Der Kritiker beachtet ferner nicht, daß die Tatbestände, an die er bei jenen Worten denkt, mit der in Meyers Werken überall spürbaren wählerischen Auslese und der monumentalen Einfachheit zusammenhängen. Er verfällt in eine ähnliche Verkennung, wie sie seinerzeit Gerhart Hauptmann gegenüber einem Werke eines ihm fremden Stils unterlief. Der moderne Dichter meinte Schillers Tell naturalistisch inszenieren zu sollen, indem er z. B. allerlei Pausen einfügte, die er durch lebendige Einzelzüge, verlegenes Lachen der Darsteller und dergleichen füllen ließ, die den monumentalen Stil Schillers komplizierten und ihn »natürlich«, im Sinne des Alltages, machten, so daß vielfach etwas Stilloses, jedenfalls etwas gänzlich anderes herauskam als das, was Schiller gewollt und erreicht hatte. Man sah nicht mehr die große Linie. Ähnlich erging es ziemlich allen Bearbeitungen antiker Dramen, die in den beiden letzten Jahrzehnten mehrfach unternommen wurden; man glaubte die alten Geschichten lebendiger und klarer machen und die Wirkung verstärken zu können, indem man die Motivierung verfeinerte, aber die Arbeiten wirkten meist nervöser, nicht klarer als die alten Muster und jedenfalls stilistisch völlig anders. Baumgarten sieht nicht, daß es sich bei Meyer um einen besonders starken, positiven Stil handelt. Da ist nicht »Stil aus Armut«, wie er mal behauptet, sondern Stil ist immer ein Verzichten, und die Wirkung wird durch den Verzicht noch nicht schwächer, sondern oft stärker. Bei Meyer aber sind keine Lücken vorhanden, die der Dichter vielfach nicht bemerkt, oder die er gern beseitigt hätte, wenn er gekonnt hätte, sondern für die Wirkung, die er erstrebt, ist — alles in allem genommen — jeder Zug gerade so notwendig, wie er ist! Baumgarten versteht die Auslese an sich nicht tief genug, denn er selbst ist, wie wir früher sahen, ein Mann der Häufung; er versteht die Wirkungsmittel des Dichters nicht aus der ganzen Persönlichkeit heraus, versteht sie lediglich negativ und erkennt nicht, daß der Künstler trotz oder vielmehr dank der Beschränkung

meisterlich zeichnet im Sinne des Liebermann-Wortes »Zeichnen heißt Auslassen« und des Feuerbach-Wortes »Stil ist Weglassen des Unwesentlichen«. Was und wieviel als unwesentlich erscheint, bleibt dem subjektiven Gefühl des Künstlers überlassen; daraus ergibt sich eben sein persönlicher Stil; jedenfalls aber kommt auf diese Weise etwas, das als wesentlich empfunden wird, ungebrochen und rein heraus. Kürzlich las ich (in einem Aufsatz von Curt Bauer in der Berliner Börsen-Zeitung): »Je mehr Bewegungsmomente im Film ausfallen, um so schneller scheint sich die Bewegung zu vollziehen«, — etwas Ähnliches gilt auch vom Zug der Erzählung; weiter hieß es dort über Probleme der bildenden Kunst: »Die Methode des schnellen Linienflusses im Großen hat zweifellos den Vorzug da, wo es sich darum handelt, seelische Triebe, Urtriebe der Leidenschaft, des Gefühls, und ihre schnelle impulsive Bewegung darzustellen,« das scheint mir auch Meyers Fall zu sein. Das »Springen« des Erzählers, wie wir es namentlich auch bei Fontane oder J. P. Jakobsen kennen, ist eine künstlerische Leichtigkeit von der Art, die Nietzsche als hohen Wert pries, und gibt dem Leser das Gefühl der Beschwingtheit, erhält und stählt seine Spannkraft; er geht dann nicht einen langweilig gleichmäßigen Weg, sondern nimmt anziehende Abkürzungen wahr, wo man eine Strecke Weges abschneidet, es ergeben sich reizvolle Verkürzungen oder Überschneidungen von Linien und so fort. So bringt auch Stefan George mit bewundernswerter geistiger Beweglichkeit oft überraschend schnell Endpunkte, Resultate, aus denen dann mancherlei, was dem Leser übermittelt werden soll, erraten, aber auch bestimmt erschlossen werden kann. So gibt es in der Musik Ellipsen, wo dem Hörer etwas zu ergänzen überlassen wird, wo man einst Richard Wagner und später Richard Strauß vorgeworfen hat, die musikalische Verbindung fehle, bis man allmählich einsah, daß es auch an solchen Stellen keine »Lücken« gab. In allen diesen Fällen kommt es nur darauf an, daß der Künstler an der richtigen Stelle abspringt und wieder aufsetzt; mag dann der ungeschulte Aufnehmende ihm nicht leicht folgen können, der Geschulte findet Genuß gerade daran, daß es ihm nicht zu leicht gemacht wird.

Gewiß hat Meyer gelegentlich selber geklagt, daß seine Absichten oft nicht erkannt würden, doch war das durchaus keine Selbstanklage, sondern er verteidigte seine »absichtliche Mehrdeutigkeit«, z. B. mit dem Hinweis auf Hamlet. Mit der angeblichen »Unverständlichkeit«, die Baumgarten ja nicht als erster entdeckt hat, steht es weitaus nicht so, wie er es darstellt. Sicher wird nicht alles auf der flachen Hand präsentiert, und so mag mancher Leser manches nicht verstehen, aber »die große Kunst des Hintergrundes und das Geheimnis der verdeckten Lichter«, von denen der junge Hofmannsthal zu künden wußte, sind in Meyers Werken mit höchstem Verständnis positiv ausgewertet worden. Populär wird diese Kunst niemals werden (aber dasselbe hat Goethe von der seinigen mit einigem Stolze gesagt). Das Eindringen in ihr Inneres ist nicht so einfach, wie bei manchen anderen Dichtern. Meyer ist kein Dichter für Anspruchslose, sondern für besonders anspruchsvolle Geister. Ob das mehr Werte oder Schattenseiten mit sich bringt, darüber mag sich streiten lassen, soll hier aber nicht gestritten werden. Wieviel ein jeder zwischen den Zeilen lesen kann und mag, das hängt von seiner Geistesart ab. Für jeden aber ist eine Grenze vorhanden, wo ihm der Dichter allzu deutlich wird und dem Leser nicht genug zuzutrauen scheint: dieses Gefühl will keiner haben. Etwas ergänzen muß ohnehin jeder Leser, immer; wieviel, das richtet sich nach der Eigenart des Dichters und der Themen. In jedem Falle wird durch die eigene Mitarbeit des Aufnehmenden die Genugtuung vertieft, daß man »den Dichter versteht«, und ein besonderer Reiz ergibt sich für den Leser, wenn er den Eindruck

hat, daß wohl nicht ein jeder an dieser oder jener Gestalt sofort den Knotenpunkt finde, von dem aus das Gewebe aufzulösen ist. Es bildet einen der feinsten Reize aller Unterhaltung, auch der mündlichen, daß mehr gesagt und gehört als ausgesprochen wird, und daß man sich gerade deshalb »gut versteht«; wie es denn ein Ideal jeder Lebensgemeinschaft ist, sich ohne viel Worte zu verstehen. »Wir bringen uns gegenseitig so geschickt die Stichworte,« sagt Schnitzlers Sala, d. h. man braucht nur anzudeuten, um sich zu verständigen. Die Kunst der Anspielung führt keineswegs zur Fremdheit, sondern zur Intimität. Dann werden auch umschreibende Ausdrücke richtig erfaßt, dann kann man über jedes, auch das heikelste Thema sprechen, und das gehört zur Kunst der Unterhaltung. Der geistige Genuß liegt dann darin, daß — ähnlich wie bei Ibsens »zweitem Dialog« — sich die Gedanken einer Anzahl Menschen an demselben geometrischen, wie durch unsichtbare Koordinaten bestimmten Orte treffen, ohne daß mit Fingern darauf gezeigt zu werden braucht. Und das Verhüllte wird betont, wird also dem Bewußtsein besonders eingeprägt; denn die Verhüllung, dieses viel verwendete künstlerische Mittel, bedeutet stets zugleich Betonung, wie es der Körperschmuck am deutlichsten zeigt.

Baumgarten kennt eigentlich nur zwei Maßstäbe: Lebenswahrheit und Klarheit. Kann nun aber nicht auch eine Art Lebenswahrheit darin liegen, daß manches im Dunklen bleibt? Gewiß hat man oft und mit Recht gesagt, der Dichter sei der Wissende, der Seher, und dürfe auch über Dinge sprechen, die keiner wissen kann; wohl, das ist ihm narürlich erlaubt; aber er ist nicht dazu verpflichtet, und wenn er nicht Gebrauch davon macht, so kann auch das »richtig« wirken, von allen anderen Werten abgesehen. Baumgarten sagt von dem Mönch: »Sein Inneres kennt niemand, am wenigsten er selbst«, — könnte man darin nicht ganz gut eine Art von Realismus finden, wenn man auf Realismus vor allem ausginge? Wer kennt sich denn im Leben selber? Man muß schon ein sehr ruhiges Leben führen, um sich einzubilden, daß man in sich Bescheid wisse; ein jeder merkt gelegentlich im Leben, daß er sich nicht gekannt hat. Natürlich »darf« die Kunst nun auch das darstellen, so gut wie irgend etwas anderes. — Und wie steht es mit der Klarheit als oberstem Ideal? Niemand hat die Klarheit höher gestellt als Wölfflin, und gerade er hat hervorgehoben, daß es auch ganz andere Werte, entgegengesetzte gibt, eine Unklarheit, die nicht unterhalb der Klarheit der reifen oder klassischen Kunst liegt, sondern sozusagen oberhalb, jenseits der Klarheit, eine gewollte Unklarheit, wie sie z. B. der Barock geliebt hat. Ebensowenig wie im Barock bedeutet bei Meyer die Unklarheit mangelndes Können. Manche Zeit und mancher Künstler will stellenweise einen Verzicht auf Klarheit, und sie können damit Bedeutendes leisten; es gibt eben im ästhetischen Lebensgebiet allerlei, ja polar entgegengesetzte und dennoch gleichwertige Ziele. Baumgarten meint, Meyers »Menschen sind unplastisch, weil die Taten nicht ihr Inneres greifbar machen ... Der Zauber des Geheimnisvollen vertritt die Suggestionskraft des klar Ausgeprägten«. In Wahrheit handelt es sich nicht um einen Ersatz, denn Meyer hatte wirklich Klarheit, wo er wollte; und wo er sie nicht wollte, da waren, wie Baumgarten ganz wohl weiß, vielfach Bedürfnisse der Diskretion und Fernung, also künstlerisch sehr legitime Bedürfnisse im Spiele, da handelte es sich demnach nicht um mangelnde Gestaltungskraft. Der Zauber des Geheimnisvollen und die Suggestionskraft des klar Ausgeprägten sind ganz verschiedene und gleichberechtigte Richtungen des Kunstwollens, die beide in demselben Künstler und in demselben Werke Platz finden können. Auch die Ahnung ist wie alles gefühlsmäßige Erkennen, wie die Liebe, die mehr ahnt als weiß, und wie das Naturell der Frauen »sehr mit Kunst verwandt«. Die Intuition hat ihre Stelle nicht allein im Schaffen des Künstlers, ohne sie versteht auch der Aufnehmende

nicht bloß manche Meyerschen Gestalten, sondern auch z. B. Goethes Tasso nicht (in dem doch sonst wahrlich das Ideal der Klarheit herrscht). Der Rationalist und Realist Baumgarten hat zu wenig Sinn für diese Dinge.

* * *

Meyer »liegt« ihm eben gar nicht, ihm liegt Keller. Aber er setzt nun sein persönliches Geschmacksurteil an die Stelle eines sachlichen Kunsturteils. Niemand ist verpflichtet, zwei gleich große Künstler gleichmäßig zu lieben, jeder mag sich für den häufigeren Umgang mit dem einen oder anderen entscheiden; je ausgeprägter die Persönlichkeit des Aufnehmenden ist, desto weniger wird er gleiche Zuneigung für zwei künstlerische Antipoden empfinden, denen das Kunsturteil vielleicht den gleichen Rang anweisen würde; nur darf man beide Arten der Stellungnahme nicht verwechseln und aus einer Artfrage nicht eine Rangfrage machen. Gerade dieses aber hat Baumgarten getan. Er hat sein sehr persönliches Geschmacksurteil, das seinen subjektiven Charakter schon in der Ausdrucksweise offen an sich trägt, zur Grundlage einer wissenschaftlichen Unternehmung genommen und dadurch das Kunsturteil verengt. Das Kunsturteil beruht auf der Veranlagung für künstlerische Dinge überhaupt, auf künstlerischer Bildung und Erfahrung, der Geschmack aber richtet sich vielmehr nach der Individualität. »Über den Geschmack läßt sich nicht streiten,« über Kunsturteile sehr wohl. Von Künstlern kann man nicht verlangen, daß sie auch einer ihnen heterogenen Kunst gerecht werden, vom Kritiker aber und vom wissenschaftlichen Forscher darf man diese Gerechtigkeit fordern, ohne ihm im übrigen das Recht auf seinen persönlichen Geschmack zu verkümmern. Man braucht ja nicht zu allen Künstlern hohen Ranges ein persönliches Verhältnis zu besitzen. Wer aber z. B. über Plastik ein sachliches Urteil abgeben will, muß imstande sein, die Werte, die sowohl bei Hildebrand wie bei Rodin verwirklicht sind, zu verstehen und zu würdigen, mag ihm im übrigen der eine unvergleichlich näher stehen als der andere. Es kommt oft vor, daß sich zwei gleichermaßen gebildete Menschen über die künstlerische Bedeutung etwa Liliencrons und Stefan Georges einig sind, dank ihrem Kunstverständnis, daß aber dennoch der eine sich zu jenem, der andere zu diesem weit mehr hingezogen fühlt. Es gibt Schillerdeutsche wie es Goethedeutsche gibt, denn Geister dieses Ranges sind allgemeinmenschliche Typen, und vielen ist deshalb Schiller unentbehrlich, vielen anderen gleichgültig. So gibt es auch Menschen, denen Meyer Unendliches gibt, weil er eine der wenigen vollendeten Ausprägungen eines bestimmten Typus ist, während andere hochgebildete Menschen wenig mit ihm anzufangen vermögen. Er und Keller sind in ihrem ganzen Temperament so verschieden wie etwa Holbein und Dürer, und wie jeder dieser beiden großen Künstler seine besondere Gemeinde hat und immer haben wird — denn es gibt auch Dürerdeutsche und Holbeindeutsche — so wird es ähnlich auch mit Keller und Meyer sein und bleiben. Zwei so polar entgegengesetzte Erscheinungen können sich glücklich ergänzen, lassen sich aber kaum aneinander messen. Es geht nicht an, einen Künstler nach Maßstäben zu beurteilen, die nicht für ihn, sondern für ganz andersartige Erscheinungen passen. Wie man Brahms nicht mit Bruckner totschlagen kann, noch umgekehrt, so dürfte Baumgarten nicht Keller gegen Meyer ausspielen. Sie haben gar nicht nach denselben Zielen gestrebt, und so haben sie auch ganz verschiedenartige Werte geschaffen. Ist ihr künstlerischer Rang verschieden, so liegt das mindestens nicht an der Verschiedenheit der Richtungen, in denen sie sich bewegen. In dem einen ist mehr Sinn und Gefühl für die Dinge, in dem anderen mehr Wille zur Form; Kellersche Behaglichkeit und Gemächlichkeit und Meyerscher Schwung, die Andacht zum Kleinen und der große Zug, das sind Typen, die verschiedene Bedürfnisse der

Menschennatur befriedigen. Wer Kellers Art und Grad von Lebensnähe und seine Herzlichkeit, die sich z. B. in den zahlreichen Diminutiven äußert, nicht besitzt und nicht beneidet, ist deshalb noch nicht gekünstelt. Keller selber freilich sprach im Hinblick auf Meyer von einem leisen Hang zur Manieriertheit, wo nicht Affektion, und hätte das wohl auch gegenüber Stefan George oder Thomas Mann getan, aber was besagt das? Gewiß hat Meyers Kunst nicht die Unmittelbarkeit Kellers, aber sie ist darum nicht weniger echt. Man darf eben die Echtheit, ohne die es keine große Kunst gibt, nicht mit einer Offenheit und Treuherzigkeit verwechseln, die das Herz auf der Zunge trägt und womöglich redet, wie ihr der Schnabel gewachsen ist. Was übrigens auch Keller ganz und gar nicht tut. Der Künstler Keller ist gewiß kein Naturbursche gewesen, aber ebensowenig war Meyer künstlich. Es gibt viele Menschen, die im Leben und in der Kunst Aufgeknöpftheit, wie Goethe sagte, wenig schätzen; ja denen dabei leicht peinlich zumute wird, die auch nicht erst durch Lebenserfahrung oder durch das Alter kühler oder verschlossener geworden, sondern von allem Anfang an zurückhaltend angelegt sind, — für sie hat Meyer geschrieben. Es ist eine Angelegenheit des Temperamentes. Daß freilich das Verständnis und die Sympathien für solche Kunst mit wachsendem Alter zunehmen mögen. glaube ich wohl. Meyer macht nie einen jungen Eindruck, das ist gewiß. Seine Zurückhaltung ist auch sehr aristokratisch, und kein Verständiger, der diese Eigenschaft liebt, wird behaupten, daß alle Kunst in diesem Grad und dieser Art aristokratisch sein müsse, oder daß eine so aristokratische Kunst höher stehe als die mehr demokratische Kellers (man darf das Wort nicht mißverstehen, aber in seinem künstlerischen Verhältnis zu Dingen und Menschen war Keller durchaus demokratisch) — die eine hat ihr Recht wie die andere. Und jedenfalls sind solche Feststellungen wie »fehlende Jugendlichkeit«, oder »aristokratisches Wesen« etwas ganz anderes als das Wirtschaften mit Gegensätzen wie »Gesundheit und Krankheit« oder »künstlerische Kraft und Schwäche«, wie es Baumgarten liebt.

Sein Buch erinnert in gewissem Sinne an den »Fall Wagner« und den »Fall Böcklin«, besonders an diesen, bis in die Art der einzelnen Einwände, z. B. der Situationstechnik und der Stilverwirrung. Heute haben wir die Schlagworte einer »Ibsendämmerung« und einer »Hebbeldämmerung« — neben einer »Hebbelrenaissance« —, auch einer »Klingerdämmerung« und vielleicht noch mehr. Das Falsche an allen diesen Schlagwörtern ist der Radikalismus, der solche Künstler für »erledigt« hält. Der Fall Klinger ist besonders lehrreich. Ein Künstler wie Klinger, der fast in allen Einzelrichtungen seines Schaffens problematisch ist, viel problematischer als C. F. Meyer, bleibt dennoch die unzerstörbar große Erscheinung, der alle berechtigte Einzelkritik wenig anzuhaben vermag. So bliebe Meyer, auch wenn Baumgarten und andere Gegner viel mehr Stichhaltiges gegen ihn vorzubringen vermocht hätten, als es der Fall ist, immer noch einer der größten deutschen Künstler. Es gibt freilich Kritiker, nach deren Meinung nicht allein jede irgendwie problematische Erscheinung, sondern eigentlich die meisten auch der allergrößten Künstler »gescheitert« sind; solchen Augen stellt sich das ganze Gebiet der Kunst- und Geistesgeschichte überhaupt dar wie ein großes Schlachtfeld, auf dem am Ende fast alle im wesentlichen ihrer Bemühungen unterlegen sind; es ist eine Art bösen Blicks, der die Dinge nicht anders sehen kann. Wie aber z. B. Nietzsche Kulturwerte gebracht hat, die jenseits aller seiner wirklichen menschlichen Schwäche und aller künstlerischen und gedanklichen Mängel stehen; wie er durch die, auch gegen ihn angewendete Psychologie der »Kraftbegeisterung aus Schwäche« keineswegs abgetan, nicht einmal geistig erklärt ist; wie er weit mehr war als »der Denker des Renaissancismus«, als den ihn Baumgarten bezeichnet;

wie er namentlich einer sozialisierten Menschheit den Wert der Individualität mahnend vor Augen gestellt und dadurch ein Mal aufgerichtet hat, dem dankbar zu sein wir mit der Zeit vielleicht noch mehr Ursache bekommen werden, als wir sie bereits heute haben, — so hat auch Meyer, der angebliche Renaissancedichter, über ein demokratisches und realistisches Zeitalter hinweg, gleich Böcklin, mit wenigen anderen zusammen, einer großen Formen- und Stilkunst eine gewisse Kontinuität erhalten und diese Kunstart vor zeitweiligem Vergessen bewahren helfen. Wenn Baumgarten sagt: »Der Renaissancismus ist die Idealität und Romantik der Zeit der realistischen Kunst und des mechanistischen Lebens; aus derselben Voraussetzung wie der Realismus entstanden, stellt er seine Komplementerscheinung dar«, — so ist das nur ein Teil der Wahrheit. Denn in Wirklichkeit stand Meyer in viel allgemeineren geistesgeschichtlichen Zusammenhängen als in denen des Renaissancismus oder Historismus, er war einer aus dem Lande Winkelmanns und steht als einer der Größten auf der humanistischen Seite unserer Kultur, die nicht weniger real als die realistische und nicht minder reich an Zukunft als an Überlieferung ist. Auch bedeutet es zwar Idealität, aber nicht Romantik, einer anders gestimmten Welt mit Werken hoher Form entgegen zu arbeiten. Und nicht »nur aus den Zeitkräften kann Kultur hervorblühen«, wie Baumgarten behauptet, sondern auch aus einem Gegensatze zur Zeit. In diesem Sinne hat sich Meyer keineswegs bloß passiv von seiner Zeit zurückgehalten, sondern sich ihr entgegen gestellt und der Kunst Pionierdienste geleistet. Deshalb ist seine Gemeinde, genau wie die Kellers, noch heute im Wachsen ...

Ich habe das Baumgartensche Buch, das ich als Ganzes und in den meisten seiner Teile, wegen seines Inhalts und seiner Methode, ablehnen muß, ausführlich besprochen, denn es ist kein schnell hingeworfener Erguß, sondern das Ergebnis vieler Arbeit. Man kann es auch als Anregung gelten lassen. Es gehört in die Klasse der fragwürdigen, aber bewegenden Bücher, die die Forschung weiter bringen, wenn auch in der Hauptsache auf negative Art, indem sie die Wissenschaft vor die Aufgabe stellen, sie gründlich zu überwinden. Ganz und gar nicht gehört es in die Reihe der abschließenden Bücher. Ich sehe seinen Sinn darin, daß es die Zweifel, die auch von anderen Seiten gegen Meyer erhoben worden sind, gesammelt, systematisiert und damit die Handhabe gegeben hat, sie zu erledigen oder in ihrer Geltung einzuschränken.

Zurzeit Warschau. Erich Everth.

Schriftenverzeichnis für 1917.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Heidrich, E., Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. 109 S. gr. 8°. Basel, Schwabe u. Co. 2,80 M.

Jodl, F., Vom Lebenswege. Gesammelte Vorträge und Aufsätze. In 2 Bänden Herausgegeben von W. Börner. 2. Band. 707 S. gr. 8°. Stuttgart, Cottasche Buchhandlung. 18 M.

Kautzsch, R., Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte. Rede zur Kaisergeburtstagsfeier am 27. Januar 1917. 26 S. gr. 8°. Frankfurt a./M., Blazek u. Bergmann. 1 M.

Walzel, O., Wölfflins »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe«. Internationale Monatsschrift 11. Jahrgang, S. 699—725.

2. Prinzipien und Kategorien.

Andreas Salomé, L., »Expression«. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 783 bis 790.

Kohnstamm, O., Außerzweckhaftigkeit und Form in Leben und Kunst. 38 S. 8°. Königstein, Hammon. 1,25 M.

Kynast, R., Das Problem der Phänomenologie. Eine wissenschafts-theoretische Untersuchung. 91 S. gr. 8°. Breslau, Trewendt u. Granier. 3 M.

Mahrholz, W., Über die Voraussetzung des Expressionismus. Deutsche Monatshefte (Rheinlande) 17. Jahrgang, S. 31—32.

Medicus, F., Grundfragen der Ästhetik. Vorträge und Abhandlungen. 220 S. 8°. Jena, Diederichs. 5,50 M.

Nelson, L., Vorlesungen über die Grundlagen der Ethik. In 3 Bänden. 1. Band Kritik der praktischen Vernunft. 710 S. mit Figuren. Lex. 8°. Leipzig, Veit u. Co. 16 M.

Pfitzner, H., Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busonis Ästhetik. 48 S. kl. 8°. München, Süddeutsche Monatshefte. 1 M.

3. Kunst und Natur.

Baumgarten, F. F., Vom wohnlichen Garten. Innen-Dekoration 28. Jahrgang, S. 203 bis 205.

Franz, W., Werke der Technik im Landschaftsbild. 21 S. Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht 6. Heft. Berlin, E. S. Mittler u. Sohn.

Möller, Heldenhaine. Die Gartenkunst 2. Heft, S. 15—20.

Schultze-Naumburg, P., Die Gestaltung der Landschaft. Deutscher Wille (Kunstwart) 30. Jahrgang, S. 12—18.

Zederbauer, E., Die Harmonie im Weltall, in der Natur und Kunst. 336 S. Mit Abbildungen und Tafeln. gr. 8°. Wien, Orion-Verlag. 10 M.

4. Ästhetischer Eindruck.

Barthel, E., In Sachen der Goetheschen Farbenlehre. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1046–1052.

Bode, W. v., Der Wandel des Geschmacks an älterer Kunst durch die Richtung der modernen Kunst. Die Kunst für Alle 32. Jahrgang, S. 212—216.

Bruns, P., Farbe und Ton. Die Stimme 11. Jahrgang, S. 168—175.

Kirschmann, A., Ein neuer Apparat zur Untersuchung des binokularen und stereoskopischen Sehens. Psychologische Studien 10. Band, S. 381—386.

Lux, J. A., Sichtbare Schönheit als Ausdruck der Seelenkultur. Unser Verhältnis zu den schönen Dingen. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 412 bis 415.

Möser, J., Über das Kunstgefühl. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 171–175.

Schäfer, K. L., Über die Verwendung von Flammen in der physikalisch-physiologischen und musikalischen Akustik. Musikpädagogische Blätter 40. Jahrgang, S. 3—4, S. 18—20, S. 33—35 und S. 51—52.

Schmidtkunz, H., Farbentheorien. Münchner kunsttechnische Blätter 13. Jahrgang, S. 15—16, S. 21—23, S. 27 u. 28 und S. 32—34.

Teller, F., Ein Beitrag zur Psychologie des Musikhörens. Neue Musik-Zeitung 38. Jahrgang, S. 290—292.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Bredt, E. W., Welche Künstler belehrt »man«? Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 97—99.

Brinckmann, A. E., Vom Vorstellen und Gestalten des Kunstwerkes. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 391—404.

Festschrift zum 60. Geburtstage des Meisters Wilhelm Kienzl. Herausgegeben von Hilde Hagen. 63 S. mit einem eingedruckten Faksimile. gr. 8°. Graz, Leuschner u. Lubensky. 2 M.

Fraenzer, W., Ernst Kreidolf, ein schweizer Maler und Dichter. 52 S. mit Abbildungen. Zürich, Rascher. 3,80 M.

Kutschera-Woborsky, O. v., Die Geschichte einer Solimena-Komposition. Ein Beitrag zu den Kunstanschauungen und Ateliergebräuchen des 18. Jahrhunderts. Repertorium für Kunstwissenschaft 5. Band, S. 38—59.

Lasius, O., Arnold Böcklins Versuche in enkaustischer Malerei. Das Werk 4. Jahrgang, S. 1—7.

Laudien, A., In der Werkstätte Homers. Lehrproben und Lehrgänge 3. Heft, S. 37—40.

Leßmann, O., Liszts Werdegang als Opernkomponist. Allgemeine Musikzeitung 44. Jahrgang, S. 107—109, 137—139, 151—153.

Metzger, R., Die dynamische Empfindung in der angewandten Kunst. Ein Beitrag zur künstlerischen Gestaltung und Technik. 73 S. mit Abbildungen. 8°. Jena, Diederichs. 3,20 M.

Mittenzwey, K.. Abstrakte Kunst und Ausführung. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 371—378.

Pannenberg, W. A., und H. J., Die Psychologie des Zeichners und Malers. Zeitschrift für angewandte Psychologie Band 1, S. 173–230.

Schnoß, F., Friedrich Hebbel. Ein Bild seines Menschen- und Künstlertums, entworfen in 7 Vorträgen. 177 S. kl. 8°. Saarbrücken, Clauß. 2 M.

Schubring, P., Die Vorbildung unserer Künstler. Die Hilfe Nr. 21, S. 345—347.

Storck, K., Die Organisation des Publikums für das zeitgenössische Musikschaffen. Allgemeine Musikzeitung 44. Jahrgang, S. 347—352.

Vollert, K., Vom Wert der künstlerischen Persönlichkeit. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 116—117.

Zeileis, A., Die Wirkung künstlerischer Manifestationen. Die Kunst für Alle 32. Jahrgang, S. 224—225.

Zimmermann, E., Verschiedenartigkeit des künstlerischen Empfindens. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 88—92.

2. Anfänge der Kunst.

Berger, E., Die Waschmalerei des Apelles und seiner Zeit. Neue Untersuchungen und Versuche über die antike Malertechnik. 228 S. mit Abbildungen. 8°. München, Callwey. 4 M.

Supka, G., Buddhistische Spuren in der Völkerwanderungskunst. Monatshefte für Kunstwissenschaft 10. Jahrgang, S. 217—238.

3. Tonkunst und Bühnenkunst.

Altmann, W., Brahmserinnerungen eines alten Esseners. Allgemeine Musikzeitung 44. Jahrgang, S. 338—339.

Beethoven, Briefe, Gespräche, Erinnerungen. Ausgewählt und eingeleitet von Paul Wiegler. 183 S. kl. 8°. Berlin, Ullstein. 0.50 M.

Bremers Handlexikon der Musik. Eine Enzyklopädie der Tonkunst. Neu herausgegeben von Bruno Schrader. 3. Auflage der neuen Ausgabe. 536 S. 16°. Leipzig, Reclam. 1,20 M.

Bülow, P., Die Jugendschriften Richard Wagners. 135 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 2,50 M.

Däubler, Th., Lucidarium in arte musicae des Ricciotto Canudo aus Gioja del Colle. 125 S. 8°. Hellerau, Hellerauer Verlag, Heubner. 3,50 M.

Ermēnyi, L., Über Musik mit mehrstufigen Tonsystemen. Der Merker 8. Jahrgang, S. 109—113.

Falke, K., Von alten und neuen Geigen. Eine Studie. 31 S. mit 2 Tafeln. 8°. Zürich, Rascher u. Co. 0,60 M.

Goldschmidt, V., Beiträge zur Harmonielehre. Annalen der Natur- und Kulturphilosophie Band 13, S. 427—442.

Halm, A., Unser Musikleben. Die Tat 9. Jahrgang, S. 146—153.

Hausegger, S. v., Über nationale Kunst. Vortrag, gehalten zur Aufführung der phantastischen Symphonie von Berlioz am 20. November 1916. 16 S. 8°. Hamburg, Seippel. 0,50 M.

Hecht, G., Rhythmik. Allgemeine Akkordlehre. Nebst Aufgabenheft zur Akkordlehre. 112 S. 8°. Berlin-Lichterfelde. 1,20 M.

Heeren, H., Das deutsche Volkslied. Ein Vortrag. 13 S. kl. 8°. Wolfenbüttel Zwißler. 10 M.

Hennig, R., Gibt es eine Charakteristik der Tonarten? Bayreuther Blätter 40. Jahrgang, S. 92—122.

Jemnitz, A., Ein Meßapparat der musikalischen Schallstärke. Signale für die musikalische Welt 75. Jahrgang, S. 264—266.

Isler, E., Max Reger. 77 S. mit einem Bildnis. Lex. 8°. Zürich, Hug u. Co. 4 M.

Junk, V., Das Ende der Tonkunst. Der Merker 8. Jahrgang, S. 424—427.

Kohut, A., Vier ungedruckte Briefe berühmter Tonkünstler. Der Merker 8. Jahrgang, S. 331—334.
Lohmeyer, E., Irische Sänger und Helden. Nord und Süd 41. Jahrgang S. 199—206.
Marsop, P., Hans v. Bülow und Richard Wagner. Deutscher Wille (Kunstwart) 30. Jahrgang, S. 100—106.
Mendelssohn-Bartholdy, A., Das deutsche Wesen in Regers Werk. 16 S. 8°. Würzburg, Banger. 1 M.
Oehlerking, H., Die Bedeutung von Franz Liszt für die Kirchenmusik. Allgemeine Musikzeitung 44. Jahrgang, S. 283—284.
Perger, H. v., Johannes Brahms. Der Merker 8. Jahrgang, S. 256—259.
Petschnig, E., Betrachtungen zum Vierteltonproblem. Signale für die musikalische Welt 75. Jahrgang, S. 395—397.
Petschnig, E., Das kranke Musikdrama. Signale für die musikalische Welt 75. Jahrgang, S. 217—220.
Pfordten, H. v. d., Das deutsche Lied. Die Stimme 11. Jahrgang, S. 161—168.
Plenzat, F. W., Über bulgarische Musik. Signale für die musikalische Welt 75. Jahrgang, S. 69—73.
Plenzat, F. W., Was ist aus dem Erleben dieser Tage für eine allgemeine Pflege des Balladen-Gesanges zu erhoffen? Signale für die musikalische Welt 75. Jahrgang, S. 49—52.
Riemann, L., Über Max Regers Harmonik. Musikpädagogische Blätter 40. Jahrgang, S. 69—68 und S. 81—83.
Ring, F., Moderne lyrische Sprach- und Tondichtung (die individualistische Tendenz im Lichte der modernen Ästhetik). Die Stimme 11. Jahrgang, S. 97—105.
Roese, E., Volkslied und volkstümliches Lied. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 39. Band, S. 36—60.
Roters, E., Über Musikverständnis. Signale für die musikalische Welt 75. Jahrgang, S. 151—153.
Schäfer, O., Zur historischen Entwicklung der Tonmaße. Die Stimme 11. Jahrgang, S. 196—201 und 232—237.
Schmidt, K., Kirchenmusikalische Veranstaltungen. 135 S. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 3 M.
Schnerich, A., Passionsmusik. Der Merker 8. Jahrgang, S. 291—296.
Seiling, M., Das indirekte Leitmotiv. Bayreuther Blätter 40. Jahrgang, S. 29 bis 38.
Singer, K., In memoriam Anton Bruckners. Deutsche Tonkünstler-Zeitung 14. Jahrgang, S. 175—179.
Steinitzer, M., Eine vernachlässigte Passionsmusik. Allgemeine Musikzeitung 44. Jahrgang, S. 67—69.
Teller, F., Musikgenuß und Phantasie. Imago V. Jahrgang, S. 8—16.
Wetchy, O., Musik in der deutschen Sprache. Der Merker 8. Jahrgang, S. 263 bis 267.
Wiehmayer, Th., Musikalische Rhythmik und Metrik. 248 S. gr. 8°. Magdeburg, Heinrichshofens Verlag. 8 M.

Beiträge zur Theaterkulturbewegung. 3 Vorträge. Wilh. Karl Gerst, Die Grundlagen der Theaterkulturbewegung. Karl Theodor Kaempf, Deutsche Bühne — deutsche Sitte. Maximilian Pfeiffer, Das deutsche Volk und die deutsche Bühne. 96 S. kl. 8°. 1,50 M. Ernst Leopold Stahl, Wege zur Kulturbühne. 76 S. kl. 8°. Jena, Diederichs. 1,20 M.

Dubitzky, F., Hebbels und Grillparzers Dramen als Opern. Der Merker 8. Jahrgang, S. 1—8.

Endemann, H., Grundidee und Regie. Die deutsche Bühne 9. Jahrgang, S. 91—92.

Gerhäuser, E., Stuttgarter Bühnenkunst. Inszenierung der königlich württembergischen Hofoper von Werken Mozarts und von Schillings Mona Lisa. Mit künstlerischen Entwürfen der Bühneausstattungen von Bernhard Pankok und einem Vorwort »Das Bühnenbild« von Hans Hildebrandt. 418 S. mit Abbildungen und 52 Tafeln. 31,5 × 24 cm. Stuttgart, Meyer-Ilschen. 200 M.

Herrmann, R., Ratgeber fürs Dorftheater. Im Auftrage des deutschen Vereins für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege. 2. Auflage. 82 S. 8°. Berlin, Deutsche Landbuchhandlung. 1,20 M.

Hevesi, A., Die dunklen Bühnen. Der Merker 8. Jahrgang, S. 142—146.

Imsan, D., Carmen. Charakterentwicklung für die Bühne. 51 S. 8°. Darmstadt, Falkenverlag. 1,50 M.

Kilian, E., Schillers Bühnenvorschriften. Die Schaubühne 13. Jahrgang, S. 86—88.

Leonhardt, L., Das englische Theater während des Krieges. Der Merker 8. Jahrgang, S. 174—180.

Linnebach, A., Etwas vom Theaterhimmel. Die deutsche Bühne 9. Jahrgang, S. 142—148.

Ludwig, A., Bühne und Drama. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1121—1125.

Mehler, E., Eine Orpheus-Inszenierung. Geleitwort zu Prof. Georg Daubners Bühnenbildern. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 112—115.

Polgar, A., Deutsches Volkstheater. Die Schaubühne 13. Jahrgang, S. 252—254.

Rilla, P., Das Puppenspiel. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 859—861.

Schäfer, W., Stuttgarter Bühnenkunst. Deutsche Monatshefte (Rheinlande) 17. Jahrgang, S. 81—88.

Schmidt, E. K., Theater-Abgesang. Die Gegenwart 46. Jahrgang, S. 230—237.

Scholz, W. v., Opernregie. Die Schaubühne 13. Jahrgang, S. 249—252.

Schulenburg, W. v. d., Von der nationalen Mission des Puppentheaters. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1112—1114.

Schumann, W., Zur Oper-Frage. Deutscher Wille (Kunstwart) 30. Jahrgang, S. 18—22.

Schumann, W., Theaterkultur. Deutscher Wille (Kunstwart) 30. Jahrgang, S. 52 bis 56.

Storck, K., Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. 450 S. mit Abbildungen. kl. 8°. Stuttgart, Muth. 3,50 M.

Storck, K., Die Zukunft der deutschen Bühne. Allgemeine Musikzeitung 44. Jahrgang, S. 323—325 und S. 335—338.

Storck, K., Opernsorgen. Allgemeine Musikzeitung 44. Jahrgang, S. 3—5 und S. 15 bis 17.

Török, A., Entwicklung und Bedeutung der rhythmischen Gymnastik. Der Merker 8. Jahrgang, S. 371—375 und S. 407—415.

Waag, H., Die Umwelt des Schauspielers. Die deutsche Bühne 9. Jahrgang, S. 105 bis 108.

Wolzogen, H. v., Zum »Problem der Oper«. Deutscher Wille (Kunstwart) 30. Jahrgang, S. 241—245.

Zucker, P., Zur Kunstgeschichte des klassizistischen Bühnenbildes. Monatshefte für Kunstwissenschaft 10. Jahrgang, S. 65—97.

4. Wortkunst.

Ackerknecht, E., Ein Pandämonium Lyricum. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 471—476.

Aronstein, Ph., Die Selbstkritik der Engländer in ihrer Literatur. Internationale Monatsschrift 11. Jahrgang, S. 337—357 und S. 481—509.

Aschner, S., Zur Charakteristik des Nibelungenliedes. Zeitschrift für den deutschen Unterricht 31. Jahrgang, S. 304—312.

Barth, B., Montaigne als Stilist. Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht 16. Band, S. 105—121.

Bendz, E., A propos de la Salomé d'Oskar Wilde. Englische Studien 51. Band, S. 48—70.

Blümel, R., Zum Reim. Zeitschrift für den deutschen Unterricht 31. Jahrgang, S. 22—24.

Bolze, W., Klabund. Die Gegenwart 46. Jahrgang, S. 31—35.

Bolze, W., Paul Ernst als Erzähler. Die Gegenwart 46. Jahrgang, S. 279—282.

Böhme, F., Ernst Lissauer. Monatshefte der Comenius-Gesellschaft 9. Band, S. 11—16.

Braune, W., Zu Walter von der Vogelweide. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 42. Band, S. 123—134.

Brückner, A., Neupolens Literatur. Nord und Süd 41. Jahrgang, S. 318—327.

Brussot, M., Ein katalonischer Dichter Angel Guimerá. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 795—802.

Buber, M., Vorbemerkungen über Franz Werfel. Der Jude 2. Jahrgang, S. 109 bis 112.

Claser, K., Georges Rodenbach, der Dichter des toten Brügge. Die neuen Sprachen 25. Band, S. 1—9 und S. 91—108.

Cloesser, A., Flauberts November. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 591 bis 594.

Eckermann, J. P., Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823—1832. Herausgegeben und eingeleitet von Prof. Dr. Eduard Constle. 256 S. 8°. Berlin, Deutsches Verlagshaus Bong u. Co. 4 M.

Ermatinger, E., Konrad Ferdinand Meyer und wir. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 817—851.

Fehr, B., Charles Dickens im Lichte der neuesten Forschung. Internationale Monatsschrift 11. Jahrgang, S. 610—638.

Finke, H., Literarisches Leben im alten und neuen Katalonien. Süddeutsche Monatshefte 14. Jahrgang, S. 439—443.

Fischer, M., Peter van Pier der Prophet. Das neue Deutschland 5. Jahrgang, S. 356—358.

Fischer, W., »The Poisonous Book« in Oskar Wildes Dorian Gray. Englische Studien 51. Band, S. 37—48.

Fränkel, J., Henryk Sienkiewicz. Nord und Süd 41. Jahrgang, S. 327—334.

Gebert, W., Hebbel als Novellist. Sokrates 5. Jahrgang, S. 97—102.

Geffcken, J., Studien zum griechischen Epigramm. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 39. Band, S. 88—117.

Graetzer, F., Neue Epik. Die Gegenwart 46. Jahrgang, S. 86—89.

Hamecher, P., Das Modellproblem. Die Gegenwart 46. Jahrgang, S. 260—264.

Hamecher, P., Georg Büchner. Die Gegenwart 46. Jahrgang, S. 81—86.

Hasl, A., Die Zukunft der Übersetzung. Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht 16. Band, S. 1—11.

Hilbert, G., Das Hamletproblem. Konservative Monatshefte 74. Jahrgang, S. 43 bis 54.

Hirth, F., Kinder der Worte. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 733—736.

Holl, K., Goethe: Stoff, Gehalt, Form. Sokrates 5. Jahrgang, S. 145—185.

Johst, H., Leo Sternberg. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 790—794.

Keller, W., Shakespeares literarisches Testament. Englische Studien 50. Band, S. 1—17.

Kiesow, J., Die philosophische Lyrik von Guyau und Labor. 228 S. gr. 8°. Greifswald, Bruncken u. Co. 4,50 M.

Kindermann, H., Der Sohn als tragisches Problem. Der Merker 8. Jahrgang, S. 375—380.

Kolb, V., Über den Zauber der menschlichen Sprache. Vortrag an der Wiener Urania, gehalten am 4. Dezember 1916. 31 S. 8°. Wien, Mayer u. Co. 0,60 M.

Körner, J., Arthur Schnitzler und Siegmund Freud. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 802—805.

Kopp, A., Jan van Hulst und Luis van Brugge. Die neuen Sprachen 25. Band, S. 65—80.

Landauer, G., Strindbergs historische Miniaturen. Der Jude 2. Jahrgang, S. 97 bis 109.

Luther, A., Maxim Gorkis Lebensjahre. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 542 bis 549.

Mahrholz, W., Otto Stößl. Betrachtungen über einen modernen Romantiker. Deutsche Monatshefte (Rheinlande) 17. Jahrgang, S. 89—94.

May, O., Erläuterung zu Strindbergs phantastischem Drama. Ein Traumspiel. 28 S. kl. 8°. München, Dieterich. 0,80 M.

Meyer, J., Der Geist der japanischen Sprache. Die neuen Sprachen 25. Band, S. 162—171.

Millenkovich, M. v., Bemerkungen zum Stil Grillparzers. Der Merker 8. Jahrgang, S. 288—291.

Müller-Freienfels, R., Moderne Dichtung und Philosophie. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 463—471.

Müller-Freienfels, R., Moderne Dichtung und moderne Malerei in ihren Wechselbeziehungen. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 724—732.

Müller-Freienfels, R., Goethes Faust als gotisches Kunstwerk. Zeitschrift für den deutschen Unterricht 31. Jahrgang, S. 209—215.

Münzer, K., Otto Rung. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1039—1044.

Neubach, E., Gustav Meyrink — Der Golem. Der Merker 8. Jahrgang, S. 343 bis 344.

Neumann, H., Cervantes in Deutschland. Die neuen Sprachen 25. Band, S. 147 bis 162.

Noth, G., Schiller und Kant. Zeitschrift für den deutschen Unterricht 31. Jahrgang, S. 369—379.

Petersen, J., Heinrich v. Kleist und Torquato Tasso. Zeitschrift für den deutschen Unterricht 31. Jahrgang, S. 273—289 und 337—359.

Petsch, R., Dornröschen und Brynhild. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 42. Band, S. 80—97.

Petsch, R., Betrachtungen über Schillers Künstler. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 39. Band, S. 118—140.

Petsch, R., Schiller und das Problem des Tragischen. Zeitschrift für den deutschen Unterricht 31. Jahrgang, S. 1—14.

Quenzel, K., Heine und Nietzsche. Das literarische Echo 29. Jahrgang, S. 599 bis 603.

Rosenthal, F., Das neue Drama. Österreichische Rundschau 51. Band, S. 174 bis 182.

Scholz, W. v., Der Dichter und der Raum. Der unsichtbare Tempel 2. Jahrgang, S. 28—31.

Soergel, A., Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Dritter unveränderter Abdruck. 15.—19. Tausend. Mit 345 Abbildungen. 892 S. gr. 8°. Leipzig, Voigtländer. 12 M.

Stübe, R., Der türkische Dichter Zija Gök Alp. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 737—741.

Stückelberg, E., Bilder und Dichtungen zur schweizer Heldengeschichte. Gemälde und Entwürfe. Dichtungen und Texte von Gilg, Tschudi, Albr. v. Haller, Joh. Gottfr. Herder, Joh. v. Müller, Ludwig Uhland, Anastasius Grün, Gottfr. Keller, Konrad Ferd. Meyer, Arnold Ott u. a. 58 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Zürich, Rascher u. Co. 5,80 M.

Tavernier, W., Vom Rolanddichter. Zeitschrift für romanische Philologie 38. Band, S. 703—711.

Vorländer, K., Goethe und Kant. Monatsschrift für höhere Schulen 16. Jahrgang, S. 6—14.

Walther v. d. Vogelweide. Herausgegeben und erklärt von W. Wilmans. Vierte, vollständig umgearbeitete Auflage, besorgt von Viktor Michels. 1. Band: Leben und Dichten Walthers v. d. Vogelweide. 558 S. gr. 8°. Halle, Buchhandlung des Waisenhauses. 15 M.

Weidel, K., »Tristan und Isolde«. Zeitschrift für den deutschen Unterricht 31. Jahrgang, S. 227—238.

Wiegand, J., Stilvorbild und Stilnachahmung. Einführung in einen literarischen Grundbegriff. Lehrproben und Lehrgänge 2. Heft, S. 41—57.

Wiegand, J., Die Entwicklung der Erzählungskunst. Zeitschrift für den deutschen Unterricht 31. Jahrgang, S. 131—154.

Wolff, M. J., Shakespeare als Künstler des Barocks. Internationale Monatsschrift 11. Jahrgang, S. 995—1021.

Zerkaulen, H., Moderne katholische Literaturauffassung. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 975—979.

5. Raumkunst.

Bartning, O., Säule und Pfeiler. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 235—242.

Behrendt, W. C., Die Baukunst nach dem Kriege. Dekorative Kunst 20. Jahrgang, S. 217—226.

Behrens, P., Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme. 92 S. Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht 5. Heft.

Bredt, E. W., Deutsche Form und fremde Form. Die Kunst für Alle 32. Jahrgang, S. 318—319.

Fechter, P., Östlicher Barock. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 274—282.

Fries, H. de, Beiträge zum Kleinwohnungsproblem. Deutsche Monatshefte (Rheinlande) 17. Jahrgang, S. 117—122.

Guidi, M., Le fontane barocche di Koma. 95 S. mit 20 Tafeln. gr. 8°. Zürich, Art. Institut Orell Füßli. 4 M.

Häuselmann, J. F., Kunstwissenschaftliche Betrachtungen über städtische Bauformen. Deutsche Monatshefte (Rheinlande) 17. Jahrgang, S. 133—144.

Kehrer, H., Alt-Antwerpen. Eine kunsthistorische Studie. 50 S. mit 61 Abbildungen. gr. 8°. München, Hugo Schmidt. 3,80 M.

Mackowsky, W., Das niederdeutsche Bürgerhaus. 160 S. mit Abbildungen. 33 × 24,5 cm. Leipzig, Arnd. 7,50 M.

Schaller, H. O., Altschwäbische Monumentalkunst. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 429—447.

Scheffler, K., San Marco. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 220—226.

Schubring, P., Der gotische Schnitzaltar. Die Kunst für Alle 42. Jahrgang, S. 329 bis 341.

Schumacher, F., Ausblicke für die kunsttechnische Zukunft unseres Volkes. 29 S. 8°. Weimar, Kiepenheuer, 1916.

Schumacher, F., Vom Reisen. Architektonische Betrachtungen. Die dekorative Kunst 20. Jahrgang, S. 191—208.

Bromberg-Bytkowski, S., Vergessene Kunst. Der Jude 2. Jahrgang, S. 65—78.

Lassen, J., Neue Denkmalkunst. Die Gartenkunst 5. Heft, S. 75.

Migge, L., Neuer Totenkult. Die Hilfe Nr. 20, S. 328—331.

Steinkreuze. 32 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Mörs, Steiger. 1,50 M.

Boehn, M. v., Zweihundert Jahre Kleiderkunst. Dekorative Kunst 20. Jahrgang, S. 257—264.

Eberhardt, H., Ein deutsches Ledermuseum zu Offenbach a. Main. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 187—196.

Hillig, H., Kunstgewerbliche Symbolik. Kunstgewerbeblatt 28. Band, S. 62—64, S. 127—131, S. 165—170 und S. 189—191.

Jakoby, M., Etwas über Kunst und Kunstgewerbe in den besetzten russischen Gebieten. Kunstgewerbeblatt 28. Band, S. 88—89.

Lütgen, E., Kunstgewerbe und Romantik. Innendekoration 28. Jahrgang, S. 191 bis 192 und S. 202.

Lux, J. A., Unterhaltung über photographische Bilder. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 255—256.

Lux, J. A., Österreichische Werkkunst. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 169—176.

Marcus, F., Die religiöse Goldschmiedekunst in Belgien. Der Cicerone 9. Jahrgang, S. 53—58.

Meißner, C., Individualismus und Stilbildung in der neudeutschen angewandten Kunst. Die Hilfe Nr. 27, S. 442—444.

Meißner, E., Typenbildung und angewandte Kunst. Kunstgewerbeblatt 28. Jahrgang, S. 125—127.

Mente, O., Das Buch als Kunstwerk. Zeitschrift für Reproduktionstechnik 19. Jahrgang, S. 42—44.

Mittenzwey, K., Die antiquarische Mode. Innendekoration 28. Jahrgang, S. 104 bis 110.

Mittenzwey, K., Von alten Bilderrahmen. Innendekoration 28. Jahrgang, S. 229 bis 234.

Pazaurek, G., Künstlerische Packungen. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 101—110.

Pelka, O., Beiträge zur Geschichte der Bernsteinkunst. Kunstgewerbeblatt 28. Band, S. 122—123.

Rosenberg, M., Sacra Regni Hungariae Corona. Der Cicerone 9. Jahrgang, S. 41 bis 52.

Schütz, W., Eisengußkunst auf Altberliner Friedhöfen. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 175—184.

Schulze-Elberfeld, O., Der Kunstbuchbinder Johann Rudel. Die christliche Kunst 13. Jahrgang, S. 189—191.

Solger, Das Kunstgewerbe nach dem Kriege. Innendekoration 28. Jahrgang, S. 19 bis 33.

Zepler, M. N., Auf dem Wege zu deutscher Mode. Das neue Deutschland 5. Jahrgang, S. 381—383.

6. Bildkunst.

Haack, F., Funde und Vermutungen zu Dürer und zur Plastik seiner Zeit. 105 S. mit Abbildungen. 8°. Erlangen, Blaesing. 6 M.

Habicht, V. C., Die mittelalterliche Plastik Hildesheims. 264 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Straßburg, Heitz. 20 M.

Heilmeyer, A., Eisenplastik. Die Plastik 2. Heft, S. 9—12.

Planiscig, L., Geschichte der venezianischen Skulptur im 14. Jahrhundert. S. 31 bis 212 mit Abbildungen und Tafeln. 39,5 × 28,5 cm. Wien, Tempsky. 60 M.

Sauerlandt, M., Griechische Bildwerke. 112 und X S. mit 140 Abbildungen. Lex. 8°. Königstein, Langewiesche. 1,80 M.

Bernard, E., Erinnerungen an Paul Cézanne. Aus dem Französischen übersetzt von Hans Graber. 69 S. mit einem Bildnis gr. 8°. Basel, Schwabe. 2,40 M.

Conrad, O., Ein Maler deutscher Herrlichkeit. Konservative Monatsschrift 74. Jahrgang, S. 625—628.

Elias, J., Vincent van Gogh. Die Schaubühne 13. Jahrgang, S. 151—156.

Fechner, W., Rembrandt als »Seelenmaler«. Lehrproben und Lehrgänge 3. Heft, S. 74—89.

Friedeberg, M., Über »Das Konzert« im Palazzo Pitti. Zeitschrift für bildende Kunst 52. Jahrgang, S. 169—177.

Friedländer, M. J., Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei. 191 S. mit 32 Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, Bard. 10 M.

Frog, H., Max Buri. 23 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Zürich, Beer u. Co. 4 M.

Glaser, C., Um Altdorfers Werk. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 253—267.

Goetz, A., Über die Pflege von Gemälden. 24 S. und 61 S. Abbildungen. 8°. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei-Gesellschaft. 3 M.

Graef, B., Die künstlerische Welt in den Bildern Ludwigs v. Hofmann. Zeitschrift für bildende Kunst 52. Jahrgang, S. 133—145.

Gyßling, W., Anton Möller und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der niederdeutschen Renaissancemalerei. 168 S. mit Tafeln. Lex. 8°. Straßburg, Heitz. 14 M.

Hülsenberg, D., »Fidus« ein deutscher Mensch und Maler. 16 S. mit Abbildungen. kl. 8°. Hamburg, Deutschnationale Buchhandlung. 0,40 M.

Koch, W., Ferdinand Georg Waldmiller. 40 S. mit 55 Abbildungen. Lex. 8°. München, Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst. 1 M.

Mahlberg, P., Über Kunstakademien. Ein Brief von Peter Cornelius. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 363—367.

Marx, F., Über die Caritas des Leonardo da Vinci in der kurfürstlichen Galerie zu Kassel. 94 S. Lex. 8°. Leipzig, Teubner. 4,80 M.

Neuß, W., Die Kunst der Nazarener. Zeitschrift für christliche Kunst 30. Jahrgang, S. 1—14.

Prausnitz, G., Die Ereignisse am See Genezareth in den Miniaturen von Handschriften und auf älteren Bildwerken. 86 S. mit Abbildungen und Tafeln. Straßburg, Heitz. 8 M.

Rintelen, F., Dante über Cimabue. Monatshefte für Kunstwissenschaft 10. Jahrgang, S. 97—114.

Scheffler, K., Bildnisse aus drei Jahrhunderten der alten deutschen und niederländischen Malerei. 112 und XI S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Königstein, Langewiesche. 1,80 M.

Vollert, K., Dekorative Wandmalerei im Privathaus. Innendekoration 28. Jahrgang, S. 111—120.

Wachsberger, A., Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans. 122 S. Lex. 8°. Berlin, Österheld. 8 M.

Waetzoldt, W., Das Tierstück. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 308—317.

Waetzoldt, W., Dürers Deutschland. Zeitschrift für den deutschen Unterricht 31. Jahrgang, S. 113—131.

Wilpert, J., Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4.—13. Jahrhundert. 1278 S. mit Abbildungen. 44 × 35 cm. Freiburg i. B., Herdersche Verlagsbuchhandlung. 1000 M.

Winckel, R., Die Mosaiken von S. Marco. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 211—220.

Wolfradt, W., Käthe Kollwitz. Die Schaubühne 13. Jahrgang, S. 387—389.

Avenarius, F., Der Poet im Griffelkünstler. Deutscher Wille (Kunstwart) 30. Jahrgang, S. 154—158.

Burger, W., Sepp Frank. Ein Maler-Radirer. Die Kunst für Alle 32. Jahrgang, S. 182—192.

Küppers, P. E., Ernst Oppler als Graphiker. Die Kunst für Alle 32. Jahrgang, S. 140—149.

Moderne Graphik von Daumier bis zu den Expressionisten. 52 S. mit Tafeln. 8°. München, Goltzverlag.

Pütz, F., Die Überschätzung des Zeichnens. Ein Beitrag zur Frage der künstlerischen Berufsberatung. Innendekoration 28. Jahrgang, S. 194—199.

Sammlung Prof. Karl Voll. Graphik des 19. Jahrhunderts in Erstdrucken. Illustrierte Werke. Folgen und Einzelblätter. 76 S. mit 32 Tafeln. Lex. 8°. München, Emil Hirsch. 2 M.

Staudhamer, S., Die Zeichnung als Illustration. Die christliche Kunst 13. Jahrgang, S. 231—232.

Corwegh, R., Nationale Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 420—428.

Doering, O., Von modernster Kunst. Allgemeine Rundschau 14. Jahrgang, S. 9 bis 10.

Gerstenberg, K., Hoffnung auf die deutsche Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 191—194 und S. 263—264.

Gsell, P., Rodin A., Die Kunst. Gespräche des Meisters. Übersetzung von Paul Prina. 4. Auflage. 183 S. mit Tafeln. 8°. Leipzig, Wolff. 5 M.

Haupt, A., Von heutiger Kunst. Konservative Monatshefte 74. Jahrgang, S. 289 bis 298.

Mâle, E., Studien über die deutsche Kunst. Herausgegeben mit Entgegnungen von Paul Clemen und Anderen. 109 S. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt und Biermann. 3 M.

Roemer, E., Von deutscher nationaler Kunst. Die Kunst für Alle 32. Jahrgang, S. 87—94 und S. 129—135.

Scheffler, K., Deutsche Kunst. 112 S. 8°. Berlin, Fischer. 1 M.

Schmid, H. A., Deutsche und deutsch-schweizerische Kunst. Vortrag, gehalten in Basel am 12. März 1916. 32 S. gr. 8°. Basel, Finckh. 0,80 M.

Walden, H., Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus. 175 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, Verlag Der Sturm. 4,50 M.

Weidenmüller, H., Brauchen wir einen deutschen Stil? Innendekoration 28. Jahrgang, S. 58—66.

Weinmayer, Kunstwissenschaft und lebendige Kunst. Innendekoration 28. Jahrgang, S. 186.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Bolze, W., Kriegserlebnis und Kriegsdichtung. Die Gegenwart 46. Jahrgang, S. 237 bis 239.

Brather, F., Wilhelm Raabes Erzählung »Die schwarze Galeere« eine zeitgemäße Lektüre. Lehrproben und Lehrgänge 1. Heft, S. 68—72.

Brausewetter, A., Der Kriegsroman. Konservative Monatsschrift 74. Jahrgang, S. 621—625.

Bredt, E. W., Aufgaben für Künstler im Kriegsdienst. Dekorative Kunst 20. Jahrgang, S. 236—237.

Eccarius-Sieber, A., Musikpflege und Musikverstehen. Signale für die musikalische Welt 75. Jahrgang, S. 343—346 und S. 361—362.

Göhler. G., Das deutsche Musikleben. Die Stimme 11. Jahrgang, S. 129—132.

Graetzer, F., Die Friedenslyrik im Krieg. Die Gegenwart 46. Jahrgang, S. 155—158.

Häfker, H., Kino und Politik. Das neue Deutschland 5. Jahrgang, S. 324—326.

Heine, H., Gedanken zur Kriegskunst. Die Hilfe Nr. 16, S. 263—266.

Heißner, W., Das patriotische Lied. Signale für die musikalische Welt 75. Jahrgang, S. 6—8.

Holstein, G., Richard Wagner und das deutsche Staatsbewußtsein. Bayreuther Blätter 46. Jahrgang, S. 23—29.

Krebs, C., Krieg und Musik. 14 S. gr. 8°. Berlin, Mittler u. Sohn. 0,75 M.

Koch, G., Der Kunsthandel im Kriege. Das neue Deutschland 5. Jahrgang, S. 245 bis 248.

Lederer, M., Förderung deutscher Theaterkultur. 14 S. gr. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 0,50 M.

Mersmann, H., Wohltätigkeit und Geschmack. Allgemeine Musikzeitung 44. Jahrgang, S. 295—297.

Meyer-Helmund, E., Kirchenkonzerte und Totenfest. Signale für die musikalische Welt 75. Jahrgang, S. 416.

Muthesius, H., Wie wird der Krieg auf die deutsche Baukunst einwirken? Der unsichtbare Tempel 2. Jahrgang, S. 199—202. Dasselbe in Deutscher Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 178—180.

Oehlerking, H., Martin Luther als musikalischer Erzieher des deutschen Volkes. Der Merker 8. Jahrgang, S. 299—304.

Peterson-Berger, W., Richard Wagner als Kulturerscheinung. Der Merker 8. Jahrgang, S. 201—209.

Prellwitz, K., Künstler und Auftraggeber. Innendekoration 28. Jahrgang, S. 177 bis 180.

Reichelt, J., Musik an der Front. Der Merker 8. Jahrgang, S. 189—191.

Rieß, R., Karl Hauptmann als Kriegsdichter. Die Gegenwart 46. Jahrgang, S. 152 bis 155.

Schubert, H., Die deutsche Kunst in Siebenbürgen. Die Gegenwart 46. Jahrgang, S. 164—167.

Schultze, E., Ehrenhalle und Stiftung statt Denkmal! Soziale Kultur 37. Jahrgang, S. 85—94.

Storck, K., Eine neue deutsche Nationalhymne? Allgemeine Musikzeitung 44. Jahrgang, S. 374.

Szkolny, F., Kunst und Umsatztempel. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 187 bis 193 und S. 393—396.

Ulmer, K., Die Kunst nach dem Kriege. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 93—94.

Wagner, W., Shelley und der Weltkrieg. Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht 16. Band, S. 11—33.

Warlich, H., Kriegerheimstätten und Kleinbaukunst. Innendekoration 28. Jahrgang, S. 151—158.

Weigl, F., Schmutzliteratur. Allgemeine Rundschau 14. Jahrgang, S. 192—193.

Westheim, P., Die Suggestion der Antiquität. Deutsche Kunst und Dekoration 20. Jahrgang, S. 322—332.

8. Neue Zeitschriften.

Berichte aus dem Knopf-Museum Heinrich Waldes. Sammlung von Kleiderverschlüssen aller Arten und Zeiten. Prag. 1. Heft.

Das Kunstblatt. Herausgegeben und redigiert von Paul Westheim. 1. Jahrgang 1917. 12 Hefte. 1. Heft, 32 S. mit Abbildungen und einer farbigen Tafel. Lex. 8⁰. Weimar, Kiepenheuer. 6 M.

Der Orkan. Ein numeriertes Extrablatt zur Pflege neudeutscher Kunst und Kultur. Herausgeber und Gründer: Rolf Konrad Cunz. 1. Jahresfolge April 1917 bis März 1918. 12 Hefte. 1. Heft, 40 S. Lex. 8⁰. Leipzig, Deutsche Handelsgesellschaft Schleppegrell u. Co. 8 M. Einzelheft 0,75 M.

Der Papagei. Eine Zeitschrift für Kunst und was damit zusammenhängt. Herausgeber: Schwalbach. Nr. 1—5, 40 S. gr. 8⁰. Breslau, Schwalbach. Heft 0,60 M.

Der Zwinger. Dresdner Zeitschrift für Theater und Kunst. Verantwortl. Schriftleiter: Wollf. Preis: jährlich (10 Hefte) 5 M. Herausgeber u. Verlag: Alfred Waldheim u. Co., Dresden-A 16.

Deutsche Volkskunst. Eine Monatsschrift für die Freunde deutscher Kunst. Herausgeber: Artur Dobsky. 1. Heft, 32 S. und eine Tafel. 32 × 24.5 cm. Lübeck, Möller. Je 1 M.

Dreßler, W. O., Künstler-ABC 1917 nebst Kunstausstellungskalender. Herausgegeben auf Grund authentischen Materials. Zugleich Jahresgabe des Verbandes deutscher Illustratoren. 218 S. kl. 8⁰. Breslau, Schlesische Buchdruckerei.

Summa. Eine Vierteljahrsschrift. Verantwortlicher Herausgeber: Franz Blei. 1. Jahrgang. 1917. 4 Hefte (1. Heft, 200 S.). Lex. 8⁰. Hellerau, Hellerauer Verlag.

Vorlesungen an Universitäten deutscher Sprache.

Winter-Halbjahr 1917—1918.

I.

Berlin: Schneider, Technik des Dramas; 2stündig.

Reich, Übungen zu Aristoteles' Poëtik; 1stündig.

Johannes Wolf, Lektüre musiktheoretischer Traktate; 1½stündig.

Wulff, Lektüre von Lionardos Traktat von der Malerei; 1stündig.

Bonn:

Breslau: Schneider, Musikalische Satzlehre (Die großen Formen); 1stündig.

Erlangen:

Frankfurt: Ziehen, Literaturpädagogik; 2stündig.

Petersen, Übungen über die Technik des Dramas; 2stündig.

Freiburg i. Br.: Witkop, Schillers Dramen und ästhetische Schriften; 1½stündig.

Kluge, Deutsche Formenlehre; 2stündig.

Große, Einführung in das Verständnis der Kunst der Ostasiaten; 2stündig.

Gießen: Strecker, Übungen über Schillers philosophische Schriften; 1stündig.

Göttingen: Weißenfels, Ausgewählte Kapitel aus der Poëtik; 1stündig.

Greifswald: Zingel, Musiktheorie für Anfänger; 1stündig.

Halle:

Heidelberg: Freiherr von Waldberg, Einführung in das Studium der deutschen Literaturgeschichte; 1stündig.

Wolfrum, Harmonielehre, I. und II.; je 1stündig.

Jena: Nohl, Einführung in die Geschichte der Ästhetik; 1stündig.

Eucken, Übungen im Anschluß an Schellings »Das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur«; 1½stündig.

Dinger, Dramaturgisches Privatseminar: Analyse von R. Wagners Dramen.

Dinger, Deutsche Theaterkultur; 1stündig.

Hirzel, Übungen über Aristoteles' Poëtik; 2stündig.

Kiel: Wolff, Die wissenschaftlichen Grundlagen der Theaterkunst; 1stündig.

Königsberg:

Leipzig: Volkelt, Allgemeine Ästhetik; 2stündig.

Volkelt, Ästhetik des Dramas; 1stündig.

Witkowski, Methodik und Bibliographie der neueren deutschen Literaturgeschichte mit Anleitung zu selbständigen Arbeiten; 2stündig.

Witkowski, Übungen über Lessings Hamburgische Dramaturgie; 1stündig.

Schmarsow, Kunst und Kultur, eine systematische Einleitung in deren Verhältnis und dessen Geschichte; 4stündig.

Riemann, Musikwissenschaftliches Seminar; 1½stündig.

Prüfer, Übungen über Richard Wagners Schrift »Oper und Drama«; 2stündig.

Institut für Zeitungskunde, Kurs über Stilform und Technik des Feuilletons.

Marburg: Maaß, Aristoteles' Poëtik; 1½stündig.

Elster, Grundlehren der Literaturwissenschaft; 4stündig.

Hamann, Personal- und Sachkultur; 2stündig.

München: Kroyer, Musiktheoretische Kurse mit Hofkapellmeister Prill; 2stündig.

v. d. Leyen, Märchen und Märchenforschung; 2stündig.

Geiger, Schillers ästhetische Schriften; 1stündig.

Fischer, Al., Allgemeine Ästhetik und Theorie der Kunst; 4stündig.

Kutscher, Grundsätze literarischer Kritik u. deutsche Stilkunde; 2stündig.

Kutscher, Praktische Theaterkritik mit Berücksichtigung des Spielplans; 2stündig.

Strich, Übungen zum Problem der Form in der deutschen Dichtung; 1 1/2stündig.

Borcherdt, Übungen über Lessings Hamburgische Dramaturgie; 2stündig.

Janentzky, Übungen: Fragen über den Zusammenhang von Literatur und Philosophie; 1stündig.

Münster: Jostes, Deutsche Metrik und Poëtik; 2stündig.

Ehrenberg, Denkmalspflege; 1stündig.

Rostock: Golther, Neuhochdeutsche Sprache und Verskunst; 4stündig.

Utitz, Allgemeine Kunstwissenschaft; 2stündig.

Utitz, Kunstphilosophische Übungen; 1stündig.

Straßburg: Freiherr v. d. Pfordten; Philosophie der Musik; 1stündig.

Tübingen: Spitta, Sage und Märchen; 1stündig.

Heyfelder, Über ästhetische Weltanschauung; 1stündig.

Heyfelder, Ästhetisches Kolloquium im Anschluß an die Vorlesung; 1 1/2stündig.

von Lange, Technik, Stillehre und Geschichte der graphischen Künste (Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, Steinzeichnung usw.); 2stündig.

Volbach, Das Kunstwerk Richard Wagners und der deutsche Gedanke; 1stündig.

Volbach, Die Kunst der Sprache; 1stündig.

Würzburg: Bulle, Mythus und bildende Kunst; 1stündig.

Marbe, Experimentelle Übungen zur Einführung in die Psychologie, Pädagogik und Ästhetik; 3stündig.

Marbe, Anleitung zu wissenschaftlichen (auch pädagogischen und ästhetischen) Arbeiten; 48stündig.

Peters, Experimentelle Übungen zur Einführung in die Psychologie, Pädagogik und Ästhetik; gemeinsam mit Marbe; 3stündig.

II.

Graz:

Innsbruck: Wackernell, Deutsche Verslehre; 2stündig.

Prag: Daninger, Ausgewählte Kapitel aus der Musiktheorie; 1stündig.

Wien: Strzygowski, Systematische Kunstforschung: III; Gestaltprobleme; 2stündig.

Eisler, Die Kunstanschauung Goethes (Kunst und Sprache); 2stündig.

Adler, Guido, Musikalische Stilfragen; 1stündig.

Wellesz, Die methodologischen Grundlagen der Musikgeschichte; 1stündig.

Lach, Die musikalische Ornamentik und ihre entwicklungsgeschichtliche Mission; 2stündig.

Castle, Die Kunstlehre des Klassizismus von Boileau bis Winckelmann; 3stündig.

III.

Basel: Hoffmann-Krayer, Neuhochdeutsche Stilistik; 2stündig.

Bern: Weese, Einführung in die Kunstgeschichte; 2stündig.

Kurth, Einführung in die Grundzüge der Musiktheorie; 2stündig.

Zürich: Frey, Aufgaben der Literaturgeschichte; 1stündig.

Lipps, Ästhetik; 2stündig.

Ermadinger, Weltanschauung und Dichtung im 19. Jahrhundert; 1stündig.

Eleutheropulos, Ästhetische Probleme der Gegenwart; 1stündig.

Ehrenfeld, Goethes sprachliche Kunstmittel mit Übungen; 1stündig.

Howald, Aristoteles' Poëtik; 2stündig.

IV.

Goethes Pandora.

Von

Ernst Cassirer.

1.

Von allen Werken Goethes scheint die »Pandora« am meisten einer abstrakten »philosophischen« Auslegung fähig zu sein und ihrer, zum vollen Verständnis ihres Gehalts und Aufbaus, zu bedürfen. Selbst der zweite Teil des Faust fordert eine solche Auslegung nicht in gleicher Stärke heraus: denn er besitzt ein ursprünglich-dichterisches Eigenleben, eine innere künstlerische Beziehung aller Einzelelemente, die uns immer wieder auf das eigentümliche Formgesetz der Goetheschen Dichtung als den wahrhaften Quellpunkt und als das eigentliche »Erklärungsprinzip« zurückführt. Für die Pandora indessen scheint sich auch der individuelle dichterische Gehalt erst zu erschließen, wenn man den allegorischen Gehalt des Werkes, der in allgemeinen Begriffen aussprechbar ist, sich zu eigen gemacht hat. Goethe selbst hat die Pandora als Beispiel für den Stil seiner Altersdichtung angeführt, die nicht mehr unmittelbar auf »Varietät und Individualität« ziele, sondern »mehr ins Generelle« gehe. In der inneren, wie in der äußeren Form des Werkes tritt dieser Zug zum Generellen hervor. Nirgends hat Goethe mit so bewußtem technischen Interesse die verschiedenartigsten Rhythmen und Metren gemeistert wie hier; hat er eine solche Mannigfaltigkeit poetischer Stilformen auf einen so engen Raum zusammengedrängt. Aber eben in dieser vollendeten Beherrschung aller Formen scheint zu liegen, daß keine mit dem Werk eigentümlich und notwendig verwachsen ist, so daß sie der schlechthin einzigartige und zwingende Ausdruck seines Empfindungsgehalts wäre. Es scheint dieser Fülle etwas von Willkür, dieser Neugewinnung und Neubelebung antiken Erbguts eine gewisse virtuose, halb gelehrte, halb dichterische Absicht anzuhaften. Und noch deutlicher tritt der didaktische Zug, den hier die Dichtung selber annimmt, hervor, wenn man auf ihren Inhalt und Grundplan hinblickt. Bestand dieser Plan — wie zumeist angenommen wird — darin, eine Darstellung vom Werden und Wachsen der Kultur und von ihrem Eintritt in die Menschenwelt zu geben;

in symbolischen Bildern zu zeigen, wie Wissenschaft und Kunst sich dieser Welt zuerst mitgeteilt und aus ihren ersten Keimen entfaltet haben, so läßt sich nicht leicht ein abstrakteres und somit undramatischeres Thema denken als dies. Und doch braucht man sich auf der anderen Seite nur dem reinen und unbefangenen Eindruck des Werkes selbst zu überlassen, um sich sogleich in eine völlig andere Sphäre versetzt zu fühlen: in ein Gebiet, in welchem alle begriffliche Ausdeutung des Einzelnen unzulänglich wird und nur noch das Ganze der Dichtung als lyrisch-dramatisches Ganzes vernehmlich ist. Durch die Gesamtheit der Dichtung wirkt eine einheitliche Grundstimmung, wirkt der Ton jener Melodie, die am reinsten und stärksten in dem leidenschaftlichen Ausbruch des Phileros, in Epimetheus' Hymnus auf die Schönheit und in der Klage der Epimeleia erklingt. Hier muß jeder Zweifel und alles theoretische Grübeln über den einheitlichen »Sinn« des Gedichts aufhören; denn man fühlt sich unmittelbar auf den Mittelpunkt von Goethes eigenster künstlerischer Gestaltungsweise zurückgewiesen. Goethes Naturgefühl und sein individuelles Menschen- und Lebensgefühl sprechen sich hier in einer Kraft und Tiefe aus, die an die vollendetsten lyrischen Schöpfungen des alten Goethe — an die Marienbader Elegie oder an das Diwan-Gedicht »Wiederfinden« gemahnt. Will man freilich selbst diese eigentlichen lyrischen Höhepunkte der Pandora-Dichtung nur als »lyrische Einlagen in eine dramatische Allegorie« gelten lassen: will man in ihnen, wie es noch jüngst ein so feiner Beurteiler wie Gundolf getan hat, nur gleichsam »Bravourarien« sehen, die, wie in der alten Oper, aus dem Ganzen des Werkes herausfallen, so löst sich damit die künstlerische Einheit des Werkes auf; so muß man sich entschließen, in der Pandora nur noch ein »Stück in Stücken« zu sehen. Es ist eine Auffassung, wie sie Goethe selbst frühzeitig entgegengetreten ist und mit der er sich resigniert abgefunden hat. Als Frau v. Stein Goethe eingestand, daß sie nur einzelne Teile des Werkes sich wahrhaft anzueignen vermocht habe, da erwidert er ihr, daß in der Tat das Ganze auf den Leser nur gleichsam geheimnisvoll wirken könne. »Er fühlt diese Wirkung im Ganzen, ohne sie deutlich aussprechen zu können; aber sein Behagen und Mißbehagen, seine Teilnahme oder Abneigung entspringt daher. Das Einzelne hingegen, was er sich auswählen mag, gehört eigentlich sein und ist dasjenige, was ihm persönlich konveniert. Daher der Künstler, dem freilich um die Form und den Sinn des Ganzen zu tun sein muß, doch auch sehr zufrieden sein kann, wenn die einzelnen Teile, auf die er eigentlich den Fleiß verwendet, mit Bequemlichkeit und Vergnügen aufgenommen werden.«

Diesen Sinn des Ganzen, der Goethe als Künstler gegenwärtig

war, wollen die folgenden Betrachtungen auszusprechen suchen; aber es liegt hierbei freilich in der Eigenart und in der Anlage des Gedichts selbst begründet, daß er uns zunächst in einer zweifachen und scheinbar gegensätzlichen Erscheinungsweise entgegentritt. Die Begriffs- und Gedankenform ist hier nicht von Anfang an völlig in die Erlebnis- und Dichtform aufgelöst, sondern sie besitzt ihr gegenüber einen selbständigen, ablösbaren Bestand. Aber es bleibt, je weiter das ursprüngliche gestaltende Motiv sich entfaltet, nicht bei diesem Dualismus: sondern wie in allen reifen Goetheschen Altersdichtungen stellt sich eine neue eigentümliche Einheit von Sinnen und Schauen, von Gedanke und Erlebnis her. Wir versuchen zu zeigen, wie innerhalb der Dichtung dieser Zusammenschluß sich vollzieht, — wie das künstlerische Bild allmählich immer reiner die Prägung des Gedankens und der Gedanke andererseits die Prägung des Bildes und der Empfindung annimmt; denn in diesem Doppelprozeß tritt erst hervor, was die Pandora im Ganzen der Goetheschen Dichtung und im Ganzen der Goetheschen Welt- und Lebensansicht bedeutet.

2.

Stellt man die Frage in diesem Sinne, so scheidet für die Betrachtung zunächst alles aus, was lediglich zu den stofflichen Voraussetzungen der Dichtung, zu dem Inhalt der Pandora-Sage und des Pandora-Mythus gehört. Aus dem mythischen Bilde der Pandora, wie es ihm die antike Überlieferung darbot, vermochte Goethe wohl gewisse äußere Anregungen zu schöpfen, aber in der eigentlichen schöpferischen Gestaltung wurde er durch dasselbe in keiner Weise bestimmt. Ja er mußte dieses Bild zunächst umformen und in einem wesentlichen Punkte in sein Gegenteil verkehren, ehe er es sich aus seiner Lebensansicht und seiner künstlerischen Empfindung heraus zu eigen machen konnte. Das Werk selbst bietet hierfür einen bezeichnenden Hinweis. Als Prometheus in seinem Gespräch mit Epimetheus der Pandora der griechischen Sage gedenkt, die, nach dem bekannten Berichte des Hesiod, auf Zeus' Geheiß von Hephaistos gebildet und von Athene und Hermes, von den Charitinnen und Peitho zum Verderben der Menschen mit allerlei trügerischen Gaben ausgestattet worden ist, da weist Epimetheus unwillig »solchen Ursprungs Fabelwahn« zurück. Die Pandora Goethes ist nicht der lockende Dämon, aus dessen Gefäß alle Übel aufsteigen und sich über die Menschenwelt verbreiten, sondern sie ist die Allbegabte und Allgebende. Denn von den Göttern naht den Menschen kein Übel: das Platonische Motto des θεὸς ἀναίτιος gilt auch für Goethe, zum mindesten für den Goethe der klassischen Zeit. »Was zu wünschen ist, Ihr unten fühlt es; Was zu

geben sei, Die wissen's droben.« So ist die Pandora Goethes ein Dämon nur in dem Sinne, in dem der Platonische Eros es ist: dazu bestimmt, Mangel und Fülle, Endliches und Unendliches, Sterbliches und Unsterbliches miteinander zu verknüpfen und dadurch »das All zusammenzubinden«.

Und damit dringen wir nun sogleich in eine tiefere gedankliche Schicht der Dichtung ein. Der innere Bezug, der zwischen ihr und der Gedankenwelt Platons besteht, ist unverkennbar. Er ist, nachdem bereits frühere Erklärer auf ihn hingedeutet hatten, besonders von Wilamowitz in seinem Festvortrag über die Pandora betont und entwickelt worden. Für ihn bedeutet das Reich der Pandora schlechthin das Platonische Ideenreich: jenes Reich, das Wissenschaft, Kunst und Schönheit umschließt, aber sich in keiner dieser drei Grundmanifestationen erschöpft. Für diesen Zusammenhang mit Platon hat Wilamowitz auf eine Fülle äußerer Symbole hingewiesen, denen wir in der Dichtung begegnen. Vor den Toren Athens lag die »Akademie«, lag der heilige Hain, in welchem Platon seine Schule gegründet hat — bezeichnet durch einen Altar des Eros, vor dem die Jünglinge, die sich der Platonischen Lehre hingaben, ihr Opfer vollzogen, bezeichnet weiterhin durch den heiligen Ölbaum, der an dieser Stätte stand. Und ein Ölbaum ist es, den auch Pandora bei ihrer Wiederkehr herabbringt, als wunderbares, himmlisches Symbol und zugleich als Ausdruck für die Versöhnung des Prometheus. »Die Akademie Platons an der Stätte des Prometheus und des Eros« — so schließt daher Wilamowitz — »lieferte Goethe den für seine ganze Erfindung entscheidenden Gedanken, daß die Wiederkunft Pandoras den Menschen zur sorgenden und liebenden Arbeit an den idealen Gütern Wissenschaft und Kunst erhoben habe. In dem Moment, wo er diesen Gedanken faßte, hatte er sein Gedicht konzipiert.« Aber so bestechend diese Deutung ist, so muß man freilich gestehen, daß sie durch die Dichtung selbst nicht unmittelbar und zwingend dargeboten wird. Denn der Phileros der Dichtung ist zwar der Liebende — aber seine Liebe zu Epimeleia ist eine ganz individuelle, ganz sinnliche, ganz konkrete Leidenschaft und nichts in ihr deutet auf jenen allgemeinsten mythischen und philosophischen Gehalt, den der Platonische Eros in sich faßt. Was vollends den Ölbaum betrifft, den Pandora als Geschenk der Götter zur Erde herabbringen soll: so stützt sich die Auslegung hier auf eine einzige Stelle, die sich in dem uns erhaltenen Goetheschen Schema zur Fortsetzung der Pandora findet. »Schönheit, Frömmigkeit, Ruhe, Sabbat, Moria«, das sind die Güter, die Pandora zur Erde herabbringen sollte. Ob aber die »Moria« in diesem Zusammenhang den heiligen Ölbaum der Athener bedeutet, das ist nach

den gewichtigen Gründen, mit denen Max Morris in seinen »Goethe-Studien« Wilamowitz' Auslegung bestritten hat, zum mindesten zweifelhaft: die ältere Deutung, die an die »Morija« der biblischen Schriften, als Bezeichnung für den Tempel in Jerusalem erinnert, bleibt jedenfalls als möglich fortbestehen. So würde die äußere Symbolik und Bildersprache der Pandora für sich allein keinen genügend sicheren Grund abgeben, das Werk an Platon und die Platonische Gedankenwelt heranzurücken, wenn sich nicht eine andere, rein dem Gedankeninhalt selbst entnommene Beziehung aufweisen ließe, durch die diese Deutung gestützt und erweitert wird.

Um diese Beziehung auszusprechen, wird es freilich notwendig, über das abgeschlossene Werk hinaus- und in die Jahre vor seiner Entstehung zurückzugehen. Denn in diesen Jahren war der Platonismus Goethe auf einem neuen Wege genaht und hatte sich ihm in einer ganz bestimmten geschichtlichen Ausprägung anschaulich dargestellt. Den ersten Entschluß zur Ausarbeitung von »Pandorens Wiederkunft« hat Goethe, wie bekannt, im Herbst 1807 gefaßt, als er von Seckendorf und Stoll um einen Beitrag zu der von ihnen neu gegründeten Zeitschrift »Prometheus« gebeten wurde. Aber nur den äußeren Anreiz zur Ausführung, nicht das Motiv selbst hat er in diesem Augenblick empfangen. Wie er selbst vielmehr äußert, daß ihm »der mythologische Punkt, wo Prometheus auftritt, immer gegenwärtig und zur belebten Fixidee geworden war«, so wird ihn auch die Gestalt der Pandora, ehe sie ihre bestimmte Formung erteilt, seit langem begleitet haben; gleich jenen Motiven zu seinen vollendetsten lyrischen und epischen Dichtungen, von denen er selbst diesen Prozeß des allmählichen Wachsens und Reifens berichtet hat. »Mir drückten sich gewisse große Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn, daß ich sie vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz, solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch, ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedeneren Darstellung entgegenreiften.« Und nun läßt sich zeigen, wie in dieses innere Wachstum von außen her eine bestimmte gedankliche Einwirkung eingreift und ihm eine neue entschiedene Richtung gibt. Im August 1805 hat sich Goethe in das Studium von Plotins Enneaden und insbesondere in die Abschnitte, die Plotins Lehre vom »intelligiblen Schönen« enthalten, vertieft. Er liest Plotins Werk zunächst in lateinischer Übersetzung; aber sie erweckt ihm bald das Verlangen nach dem Original, das er kurz darauf durch Vermittlung von Fr. Aug. Wolf erhält. Was ihn an dem Werk des »alten Mystikers«, wie er es nannte, ergriff und fesselte, das hat

er selbst genau bezeichnet, indem er die entscheidenden Stellen für Zelter heraushob, dem er sie, von einem knappen, aber charakteristischen Kommentar begleitet, am 1. September 1805 übersandte. Wir müssen diese Stellen in Goethes Übertragung hier im Einzelnen wiedergeben: denn sie sind der bezeichnendste Ausdruck dafür, auf welchem Wege zuerst er sich einem Gedanken- und Anschauungskreis genähert hat, der in der »Pandora« als ein fertig gegebener überall im Hintergrund steht. »Da wir überzeugt sind, daß derjenige, der die intellektuelle Welt beschaut und des wahrhaften Intellekts Schönheit gewahr wird, auch wohl ihren Vater, der über allen Sinn erhaben ist, bemerken könne, so versuchen wir denn, nach Kräften einzusehen und für uns selbst auszudrücken — insofern sich dergleichen deutlich machen läßt — auf welche Weise wir die Schönheit des Geistes und der Welt anzuschauen vermögen. Nehmet an daher, zwei steinerne Massen seien nebeneinander gestellt, deren eine roh und ohne künstliche Bearbeitung geblieben, die andere aber durch die Kunst zur Statue, einer menschlichen, oder göttlichen ausgebildet worden ... Euch wird aber der Stein, der durch die Kunst zur schönen Gestalt gebracht worden, alsobald schön erscheinen, doch nicht weil er Stein ist — denn sonst würde die andere Masse gleichfalls für schön gelten — sondern daher, daß er eine Gestalt hat, welche die Kunst ihm erteilte. Die Materie aber hatte eine solche Gestalt nicht, sondern diese war in dem Ersinnenden früher, als sie zum Stein gelangte. Sie war jedoch in dem Künstler nicht, weil er Augen und Hände hatte, sondern weil er mit der Kunst begabt war. Also war in der Kunst noch eine weit größere Schönheit; denn nicht die Gestalt, die in der Kunst ruhet, gelangt in den Stein, sondern dorten bleibt sie, und es gehet indessen eine andere geringere hervor, die nicht in sich selbst verharret, noch auch wie sie der Künstler wünschte, sondern insofern der Stoff der Kunst gehorchte. Denn indem die Form, in die Materie hervorschreitend, schon ausgedehnt wird, so wird sie schwächer, als jene, welche in Einem verharrt. Denn was in sich eine Entfernung erduldet, tritt von sich selbst zurück. Daher muß das Wirkende trefflicher sein als das Gewirkte. Wollte aber jemand die Künste verachten, weil sie der Natur nachahmen, so läßt sich darauf antworten, daß die Naturen auch manches andere nachahmen, daß ferner die Künste nicht geradezu nachahmen, was man mit Augen siehet, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur bestehet und wornach sie handelt. So konnte Phidias den Gott bilden, ob er gleich nichts sinnliches Erblickliches nachahmte, sondern sich einen solchen in den Sinn faßte, wie Zeus selbst erscheinen würde, wenn er unseren Augen begegnen möchte.«

Hier haben wir in der Tat alle wesentlichen Grundzüge der Neuplatonischen Metaphysik und Ästhetik vor uns: die Idee, die dem Stoff die Gestalt gibt und ihm damit die Schönheit mitteilt, die aber nichtsdestoweniger, unbeschadet dieser Mitteilung, rein in sich selbst verharrt, als das Ewig-Eine, das sich der Vielheit niemals völlig hingibt und sich, wenn es im Mannigfaltigen heraustritt, doch niemals in ihm verliert. So behält das Urbild stets die unendliche Vollkommenheit gegenüber dem sinnlich-stofflichen Abbild; als das Zeugende gegenüber dem Gezeugten. Eben an diesem Punkte aber setzt nun Goethes Einspruch ein. »Man kann den Idealisten alter und neuer Zeit nicht verargen, wenn sie so lebhaft auf Beherzigung des Einen dringen, woher alles entspringt und worauf alles wieder zurückzuführen wäre. Denn freilich ist das belebende und ordnende Prinzip in der Erscheinung dergestalt bedrängt, daß es sich kaum zu retten weiß. Allein wir verkürzen uns an der anderen Seite wieder, wenn wir das Formende und die höhere Form selbst in eine vor unserem äußeren und inneren Sinn verschwindende Einheit zurückdrängen. Wir Menschen sind auf Ausdehnung und Bewegung angewiesen; diese beiden allgemeinen Formen sind es, in welchen sich alle übrigen Formen, besonders die sinnlichen, offenbaren. Eine geistige Form wird aber keineswegs verkürzt, wenn sie in der Erscheinung hervortritt, vorausgesetzt, daß ihr Hervortreten eine wahre Zeugung, eine wahre Fortpflanzung sei. Das Gezeugte ist nicht geringer als das Zeugende; ja es ist der Vorteil lebendiger Zeugung, daß das Gezeugte vortrefflicher sein kann, als das Zeugende.« Wo Plotin daher nur eine Selbstentäußerung des Einen, einen Abfall von seiner »intelligiblen« Wesenheit sieht, — da sieht Goethe vielmehr seine notwendige Entfaltung und Selbstoffenbarung. Der metaphysischen Transzendenz des »Absoluten« setzt er die Immanenz seines künstlerischen Weltgefühls und Weltbildes entgegen. In diesem Sinne hat er Zeit seines Lebens ausgesprochen, daß er vom »Absoluten im theoretischen Sinne« nichts zu sagen habe: das aber dürfe er behaupten, daß derjenige, der es in der Erscheinung anerkannt und immer im Auge behalten habe, sehr großen Gewinn davon erfahren werde. Und noch einmal war Goethe, unmittelbar bevor er an die Ausarbeitung der »Pandora« schritt, der ganze Inhalt der Gedankenwelt, die sich ihm zuerst durch die Lektüre Plotins erschlossen hatte, zu lebendigem Bewußtsein gebracht worden. Im Oktober 1807 war es, als ihm Schelling seine bedeutsame, auch im Ganzen der Schellingschen Philosophie epochemachende Münchener Antrittsrede »Vom Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« übersandte. Die Neuplatonischen Lehren vom »intelligiblen Schönen« sind hier wie in einem Brennpunkt vereint und sie sind zugleich durch einen

ganz eigentümlichen Zug bereichert. Denn was Plotin und seine philosophischen Nachfolger gefordert und geweissagt hatten, — das sah Schelling in Goethe, dem Dichter und dem Naturforscher, erfüllt. Schellings gesamte Lehre von der »intellektuellen Anschauung« ist in der Tat nur der Versuch, das geistige Verfahren, das er in Goethe wirksam sah oder in ihm wirksam zu sehen glaubte, in allgemeinen methodischen Begriffen auszusprechen. So mußte Goethe in Schellings Rede alsbald sich selbst und seine Grundanschauungen wiedererkennen. Wirklich erklärte er sogleich, daß seine Überzeugung mit der Schellingschen »völlig zusammenfalle«. Aber wie er nicht als Metaphysiker, sondern als Dichter diese Übereinstimmung empfand, so führte sie ihn auch wieder aufs neue zu dem rein dichterischen Bilde zurück, das ihn in dieser Zeit gefangen hielt. Und von hier aus gewinnt nun die leidenschaftlich bewegte Schilderung, die Epimetheus von Pandoras Wesen und Ursprung gibt, ihren besonderen gedanklichen Akzent:

»Der Seligkeit Fülle, die hab' ich empfunden,
Die Schönheit besaß ich, sie hat mich gebunden,
Im Frühlingsgefolge trat herrlich sie an.
Sie erkannt ich, sie ergriff ich, da war es getan!
Wie Nebel zerstiebte trübsinniger Wahn,
Sie zog mich zur Erd' ab, zum Himmel hinan.

Sie steiget hernieder in tausend Gebilden,
Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden,
Nach heiligen Maßen erglänzt sie und schallt
Und einzig veredelt die Form den Gehalt,
Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt:
Mir erschien sie in Jugend- in Frauengestalt.«

Hier weht uns in der Tat Platonische Luft und Platonische Gedankenstimmung an; aber es ist der völlig eigenartige und individuell geprägte Platonismus Goethes, der aus diesen Worten spricht. Denn eben dies bezeichnet hier die »Form«, daß sie nicht einem »überhimmlichen Ort« angehört, sondern daß sie mitten in der Dynamik des Lebens, in der Gestaltung und Umgestaltung der Natur, im Rauschen der Welle und im Wandel und den sichtbaren Umrissen der Körper hervortritt. Nicht in eine vor dem äußeren und inneren Sinn verschwindende Einheit ist sie zurückgedrängt, sondern sie steigt hernieder, um sich im Strom und Rhythmus des Werdens für uns zugleich zu verhüllen und zu enthüllen. Als eine der frühesten Übersetzungen der Platonischen »Idee« begegnet uns in der deutschen philosophischen Sprache der Terminus der »Gestalt«: und durch Schillers philosophische Gedichte wird diese Bedeutung der »Gestalt« allgemein und für immer festgestellt. »Nur der Körper eignet jenen Mächten, die das dunkle Schicksal flechten; Aber frei von jeder Zeitgewalt, Die

Gespielin seliger Naturen, Wandelt oben in des Lichtes Fluren, Göttlich unter Göttern die Gestalt«. Für Goethes Weltgefühl aber ist dies das Bezeichnende, daß ihm das Reich der reinen Gestalten nicht jenseit und über der Sinnenwelt sich erhebt, sondern daß es in ihr selbst lebendig und gegenwärtig ist. So wird ihm die Gestalt zu einem zugleich Dauernden und Beweglichen, zu einem Identischen und Vielfältigen, zu einem Allgemeinen, das nur in seinen Besonderungen ist und lebt. In der Natur, in der Kunst, im Sittlichen selbst, findet er nun dieses Grundverhältnis wieder. Für ihn verharrt daher nicht die reine Gestalt, jeder Zeitgewalt enthoben, in einem abgelösten und unzugänglichen Bereich, sondern sie unterliegt, indem sie ins Zeitliche heraustritt, der Macht und der Schranke des Zeitlichen selbst. Indem sie sich begrenzt, wird sie dem Sinn des Menschen erst faßbar und vernehmlich und spricht in vertrauten Zeichen zu ihm. Auf diese Weise ist Pandora mit ihren Gaben zuerst dem Epimetheus genaht. In ihr und durch sie hat sich ihm zuerst der Blick für das Ganze des Seins und Werdens erschlossen; indem sie ihn verließ, ist das Dunkel über ihn hereingebrochen, ist die geformte Wirklichkeit wieder ins Chaos zurückgesunken. Der Gehalt des Lebens ist zu Nichte geworden und an seiner Statt ist nur das Einerlei der sich immer erneuernden Tage, vor dem es kein Entrinnen gibt, zurückgeblieben. Mit elementarer Kraft kommt dieses Grundgefühl in den Eingangsworten seines Monologs zum Ausbruch:

»Ein tiefer Schlaf erquickte mich, von Glück und Not
Nun aber nächtig immer schleichend wach umher
Bedaur' ich meiner Schlafenden zu kurzes Glück,
Des Hahnes Krähen fürchtend, wie des Morgensterns
Voreilig Blicken. Besser blieb es immer Nacht.
Gewaltsam schüttle Helios die Lockenglut;
Doch Menschenpfade zu erhellen sind sie nicht.«

Denn das Reich der »Form«, das sich in Pandora darstellt, gibt sich dem Menschen nicht zu dauerndem Besitz. Wer glaubt, es in einem einzelnen Bilde ergriffen zu haben, der erfährt alsbald an sich, daß es sich unter seinen Händen auflöst — wie Helena Faust entschwindet und nur ihr Gewand und ihren Schleier in seinen Händen zurückläßt. »Immer wechselnd, fest sich haltend« bleibt die Welt der reinen Gestalten für das Prometheische Geschlecht der Menschen, das bestimmt ist, »Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht«, nah und fern und fern und nah. Noch steht der Kranz, der Pandorens Locken von Götterhänden eingedrückt war, vor Epimetheus Sinnen; aber er hält nicht mehr zusammen, sondern entblättert sich, wie er ihn zu fassen sucht. »Alles löst sich. Einzeln schafft sich Blum' und Blume Durch das Grüne Raum und Platz. Pflückend geh' ich und verliere das Ge-

pflückte. Schnell entschwindet's. Rose, brech' ich Deine Schöne, Lilie, Du bist schon dahin!«

Aber wenn für Epimetheus mit dem Bild des Lebens, das sich ihm in Pandora offenbart hat, das Leben selbst dahingeschwunden ist, — so steht ihm gegenüber eine andere Welt, die, rein in sich selbst gegründet und gefestigt, keiner fremden Hilfe, keiner Gabe von oben bedarf. Nur diesen Zug des alten Titanen hat Goethe, als sich ihm noch einmal das Prometheus-Motiv darstellte, aus seiner Jugenddichtung festgehalten; aber im übrigen ist die Gestalt selbst und die Stimmung, in der sie gesehen wird, gegenüber dem ersten Prometheus-Drama völlig verändert. Wenn der Prometheus des ersten Fragments das höchste, gesteigerte Symbol des schöpferischen Menschen ist, in welches Goethe alle eigenen schöpferischen Grunderfahrungen zusammengedrängt hat, — so ist der Prometheus der Pandora nur noch der Repräsentant der Wirkenden und Nützenden. Dem Jüngling Goethe, der sich an dem Worte Pindars, an dem ἐπικρατεῖν δύνασθαι berauschte, floß reines Gestalten und unmittelbares Schaffen und Wirken noch völlig in eins zusammen; er empfand und genoß im einen das andere. Aber je weiter Goethe in seiner inneren Selbstbildung fortschreitet, um so schärfer tut sich vor ihm der Gegensatz zwischen der Welt des Sinnens und Bildens und der Welt der Tat, der Welt des unmittelbaren, auf die nächsten Ziele gerichteten Wirkens auf. Fortan trägt auch seine dichterische Symbolik die Züge dieses Dualismus. Der Gegensatz zwischen Epimetheus und Prometheus bildet daher — wie wiederholt mit Recht hervorgehoben worden ist — nur eine besondere Einzelausprägung jenes Grundgegensatzes, der sich durch die gesamte Goethische Dichtung hindurchzieht und der seine tiefste Aussprache und Gestaltung im Widerstreit zwischen Tasso und Antonio gefunden hat. Aber noch bestimmter, fast in der Schärfe und Klarheit einer begrifflichen Antithese, sind hier die Vertreter der beiden Reiche einander gegenübergestellt. »Euch rettet' ich — so redet Prometheus seine Schmiede an — als mein verlorenes Geschlecht Bewegtem Rauchgebilde nach mit trunkenem Blick, Mit offnem Arm sich stürzte, zu erreichen das, Was unerreichbar ist und, wär's erreichbar auch, Nicht nützt, noch frommt; Ihr aber seid die Nützenden.« In dieser Welt des Nutzens schwindet jeder innere Unterschied, jede eigentümliche Wertbeschaffenheit und Wertdifferenzierung des Geistigen dahin. Wo der Maßstab nicht mehr in dem reinen S e i n eines Inhalts liegt, sondern in dem, was er für einen anderen, ihm selbst fremden Zweck l e i s t e t: da gelten zuletzt alle Güter gleich. Wenn Epimetheus alle Güter unwürdig scheinen, sofern sie nicht dazu dienen, das »höchste Gut« zu erringen, so begegnet ihm Prometheus mit der Frage: »Das höchste

Gut? Mich dünken alle Güter gleich.« Auch hierin tritt der Gegensatz gegen die Prometheus-Gestalt, wie sie die Jugenddichtung konzipiert hatte, klar hervor. In dem Fragment des jungen Goethe ist Prometheus in seinem Kampf gegen die Götter nur einer Göttlichen, nur der Minerva verbündet. Sie ist seinem Geist, was er sich selbst ist, sie ist es, die ihn zum Quell des Lebens leitet, aus dem seine Geschöpfe erst beseelt und zum Genuß des Daseins erweckt werden. So ist hier die schöpferische Tatkraft mit der reinen Kraft des Geistigen völlig in eins gesetzt. Der Prometheus der »Pandora« aber weist die Gaben, die ihm durch diese dargeboten werden, als lockende Täuschungen von sich, und er verharrt — wie das Schema der Fortsetzung zeigt — auf dieser Gesinnung, als Pandora selbst zum zweiten Male in vollem Glanze sichtbar und verkörpert zu den Sterblichen hinabsteigt. Er steht diesen Gaben gegenüber — nicht in der Selbstgenügsamkeit der menschlich-titanischen Kraft, sondern in der Selbstgenügsamkeit des festen Besitzes. »Neues freut mich nicht, und ausgestattet Ist genugsam dies Geschlecht zur Erde.« In seinem Bereich der materialen Zwecke, in welchem der Maßstab und die Rechtfertigung alles Strebens nur in seinem Ertrag gesucht wird, hat alles, was der reinen Form als solcher angehört, keine Stätte.

In der Gestalt der Pandora und in der gegensätzlichen Charakteristik des Prometheus und Epimetheus erschöpft sich im allgemeinen dasjenige, was die ausgeführte Pandora-Dichtung an scharf geprägten gedanklich-allegorischen Bestimmungen in sich schließt. Denn die gesamte übrige Handlung, in deren Mittelpunkt die Liebe der Epimeleia und des Phileros steht, gehört bereits einer anderen Schicht an. Hier waltet keine bloße Allegorie mehr, sondern hier stehen wir mitten in echter dichterischer Symbolik. Es ist nicht sowohl ein bestimmter Gedankengehalt, als vielmehr ein bestimmter Erlebnisgehalt, der sich in diesen Teilen des Werkes darstellt und ausdrückt. Nur an einem Punkte hängt diese dichterische Welt mit der Begriffswelt der Pandora unverkennbar zusammen. Phileros und Epimeleia stellen das neue Menschenpaar dar, dem die Gaben der Pandora erst wahrhaft zuteil werden sollen. Denn weder für Epimetheus, noch für Prometheus sind diese Gaben bestimmt. Nicht für jenen — denn wenngleich sich für ihn im Erscheinen der Pandora das Ganze des Seins erst wahrhaft neu belebt, wenn er durch sie dem Dasein wieder zurückgegeben wird, so scheidet er sich doch zugleich von der neuen Ordnung, die durch Pandora in der Menschenwelt gegründet wird. Das Schema der Fortsetzung der Pandora zeigt, wie am Schluß des Ganzen Helios strahlend heraustreten und, zugleich mit Pandora, den verjüngten Epimetheus zu sich emporheben sollte. Prometheus aber, der die Kypsele,

die Lade, die Pandoras Gaben in sich birgt, bei ihrem ersten Erscheinen vergraben und verstürzt wissen will und der dem Wunsch der Menge gegenüber »auf unbedingtes Beseitigen insistiert«, steht, als er sich überwunden sieht, grollend abseits. Nur die Jugend und die Menge eignet sich Pandorens Gaben unmittelbar zu — die letztere, weil sie bewundernd und gaffend nach allem Neuen hascht, die erstere allein in dem wahrhaften Gefühl ihres unendlichen Wertes. Phileros ist es, der die Kypsele, wenn sie sich herabsenkt, zuerst begrüßt und Epimeleia tritt als Seherin und Priesterin hervor, um in ihrer Weissagung die verborgenen Schätze des Heiligtums auszulegen. »Phileros, Epimeleia, Priesterschaft« verzeichnet das Schema der Fortsetzung weiter: damit andeutend, daß von beiden eine neue kultische Ordnung gegründet und ihr die Bewachung des Heiligtums anvertraut wird. Deutlich werden hierbei — in den Worten, mit denen Eos den ersten ausgeführten Teil der Dichtung beschließt — Phileros und Epimeleia für sich und für andere als Bringer eines neuen Weltalters angekündigt. Aus dem Gleichmaß der Tage hebt sich der »gottgewählte« Tag ihrer Vermählung heraus: wie beide, indem Phileros aus den Fluten, Epimeleia aus den Flammen hervorsteigt, einander zum ersten Male zu begegnen scheinen, so nehmen sie auch, indem jedes sich erst im anderen wahrhaft weiß und fühlt, die Welt in einem neuen Sinne auf und heben sie damit zu sich empor.

An diesem Punkte bricht freilich die Leitung der Dichtung selbst ab und der Entwurf der Fortsetzung, den wir besitzen, scheint uns nur dürftige und unbestimmte Vermutungen über den eigentlichen Gehalt der Gaben der Pandora zu verstatten. »Kypsele schlägt sich auf. Tempel. Sitzende Dämonen. Wissenschaft. Kunst. Vorhang«, das sind die knappen Worte, die uns übrig bleiben und die für sich allein freilich den verschiedenartigsten Deutungen Raum geben könnten. Denn vor allem: wie kommt die Welt der Kunst und Wissenschaft als ein fertiger Besitz, als eine Gabe von oben, in diese erste Menschenwelt, in diese Welt der Hirten und Krieger? Die Anschauung, daß das Geistige von außen her in die Natur eintrete, daß es sich — um den Aristotelischen Ausdruck zu brauchen — θύραθεν auf sie herabsenke: diese Anschauung ist freilich ein altüberlieferter metaphysisch-religiöser Besitz, aber sie ist ihrem ganzen Wesen nach so ungoethisch wie nur möglich. Näher werden wir dem Sinn der Allegorie kommen, wenn wir erwägen, daß, wie zuvor Pandora selbst, indem sie in Jugend- und Frauengestalt dem Epimetheus nahte, zugleich die Verkündung der Allgewalt der Form war, die sich in allem Sein und allem lebendigen Werden offenbart, so auch hier Kunst und Wissenschaft nur als einzelne Äußerungen der höchsten bildenden Kraft stehen, die das

geistige und das natürliche Universum durchdringt und zur Einheit zusammenfaßt. Das Vorspiel zur Eröffnung des Weimarischen Theaters vom Jahre 1807, das der Pandora zeitlich und inhaltlich nahe steht, spricht den Gedanken unmittelbar aus: »So im Kleinen ewig wie im Großen Wirkt Natur, wirkt Menschengeist, und beide Sind ein Abglanz jenes Urlichts droben, Das unsichtbar alle Welt erleuchtet.« Aber dieses Festspiel bietet nun sogleich noch einen anderen, erhellenden Zug. Nicht unmittelbar gehen das Wirken der Natur und das Wirken des Menschengeistes ineinander auf, so daß sich im einen das andere nur einfach wiederholt und fortsetzt, sondern erst aus dem Gegensatz und dem Widerstreit beider stellt sich die neue Formwelt her, die das Menschengeschlecht als eigentümlichen Besitz für sich erringt. Der Mensch muß zerstören, um wieder aufbauen zu können; er muß, was die Natur nach ihrem dunklen Walten geschaffen hat, aus dieser ersten Gestaltung herauslösen, ihm gewaltsam eine neue Gestalt aufdrängen, wenn er es sich wahrhaft zueignen will. Nicht im Betrachten der Form, sondern im Schaffen der Form bewährt sich die eigentliche bildende Kraft des Menschen. Und sie ist im Größten wie im Kleinsten dieselbe; sie drückt sich ebenso im Machtgebot des Herrschers aus, das eine Welt widerstreitender Bestrebungen zu einem einzigen Ziele zusammenfaßt, wie in jeder noch so eng begrenzten Tätigkeit, durch welche dem Stoff eine neue Form, ein bestimmtes Gebilde abgewonnen wird. »Der Du an dem Weberstuhle sitzest, Unterrichtet, mit behenden Gliedern, Fäden durch die Fäden schlingest, alle Durch den Taktschlag aneinanderdrängest, Du bist Schöpfer, daß die Gottheit lächeln Deiner Arbeit muß und Deinem Fleiße.« Hier bildet jeder innerhalb seines Bezirks den Weltbaumeister ab: denn er steht zur Natur nicht mehr im rein empfangenden, sondern im schöpferischen Verhältnis. Und von hier aus glauben wir nunmehr schärfer zu begreifen, was die Ankunft Pandoras auch für die enge Menschenwelt um Prometheus und Epimetheus bedeutet. Pandora, die bei ihrem ersten Erscheinen nur den beiden Titanen genaht war — für die Menge bedeuteten ihre Gaben nur Luftgebilde, die sich in Schein und Dunst auflösten — gibt sich bei ihrer Wiederkunft zum ersten Male dieser Welt hin. In ihrer Mitte gründet sie ihr dauerndes Heiligtum. Und jeder versucht nun sogleich, für sich und seinen bestimmten Kreis ihre Gaben in Anspruch zu nehmen. Die Schmiede wollen das Gefäß, noch bevor sein Inhalt sich erschlossen, beschützen und es allenfalls stückweise auseinandernehmen, um daran zu lernen; sie erbieten sich sodann zum Schutz des Tempels durch Bepfählung und Umfriedigung, während die Winzer ihn zu umpflanzen wünschen. So bringt jeder dasjenige heran, was er an eigener Fertigkeit und an

eigenen Gaben besitzt und empfängt dafür in neuer, reicherer Gestalt diese Gaben zurück. »Pandora erscheint, hat Winzer, Fischer, Feldleute, Hirten auf ihrer Seite. Glück und Bequemlichkeit, die sie bringt. Symbolische Fülle. Jeder eignets sich zu.« Die neue allegorische Beziehung, die damit entsteht, wird völlig durchsichtig, wenn man sie an die Grundbedeutung hält, die sich bereits allgemein für das Pandora-Symbol ergeben hat. Von neuem steigt nun die Welt der Form zu dem Geschlecht der Menschen hernieder: aber jetzt erst ist sie wahrhaft menschlich geworden. Nicht wie ein fernes, wieder entschwebendes Traumbild und Traumglück zeigt sie sich, sondern sie geht mitten in dies dumpfe und niedere Dasein ein. Das Reich der Form gewinnt Leben und Wirklichkeit im Reich der Tat. Und damit erst ist jene Versöhnung zwischen Prometheus und Epimetheus erreicht, die in der Ehe zwischen ihren Kindern, in der Vermählung von Phileros und Epimeleia ihren symbolischen Ausdruck findet. Die Welt des Epimetheus war die des tatlosen Sehnens und Schauens; — die des Prometheus war die der formlosen, nur auf den äußeren Ertrag gerichteten und an ihn gebundenen Tat. In diesem Sinne mußte er Tat und Feier als gegensätzlich empfinden: »Was kündest Du für Feste mir, sie lieb ich nicht: Erholung reichet Müden jede Nacht genug: Des echten Mannes Feier ist die Tat.« Aber dieses Wort soll sich nun in einem neuen, von Prometheus selbst nicht gewußten und vorausgesehenen Sinne erfüllen. In dem Reich Pandorens gibt es keine Arbeit, die ihren Wert erst durch den äußerlichen Zweck, dem sie dient, erhält, sondern hier ist die Tätigkeit selbst ein Ausfluß des ursprünglichen und reinen Formwillens und erhält von ihm aus ihren eigentümlichen und selbständigen Wert. »Dieses Tun, das einzig schätzenswerte« — wir zitieren auch hier das Vorspiel von 1807 — »Das hervordringt aus dem eigenen Busen, Das sich selbst bewegt und seines Kreises Holden Spielraum wiederkehrend ausfüllt« — dieses Tun war dem Epimetheus wie dem Prometheus versagt geblieben. Aber in ihm erst gelangt die Gestalt zur vollen menschlichen Wirklichkeit, bleibt sie nicht als Schatten und Schemen vor dem Menschen stehen, sondern fügt sich seinem Leben innerlich und ursprünglich ein. So empfängt das Pandora-Symbol, indem es ein und dasselbe bleibt, seine eigentliche Bedeutung und Tiefe erst in diesem neuen Zusammenhange. Es ist überall das Eigentümliche von Goethes »ideeller Denkweise«, daß sie das »Ewige im Vorübergehen« schauen will; aber nicht nur im Wandel und Werden der Natur, sondern in der Mannigfaltigkeit menschlichen Strebens und Wirkens sollte es im zweiten, unausgeführten Teil der Dichtung zur Anschauung gelangen. Die reine »Gestalt« teilt sich dem endlichen Dasein mit; sie steigt in

tausend Gebilden hernieder, aber deutlicher noch, als in dem geheimen Leben der Natur, tritt sie in dem offenbaren Wirken des Menschengeistes hervor. Hier äußert sich die Kraft der Form als unmittelbar gegenwärtige Kraft: in einem Gehalt, der über das bedingte Streben nicht schlechthin hinausgreift, sondern in ihm selbst sichtbar wird.

Wie dieses Grundmotiv, das wir als das eigentliche Hauptthema des zweiten unausgeführten Teils der Dichtung zu erkennen glauben, sich im Einzelnen dichterisch gestaltet hätte, — darüber freilich scheint kaum eine Vermutung möglich. Aber mittelbar können wir hierüber vielleicht Klarheit gewinnen, indem wir auf das große Beispiel der Faustdichtung hinüberblicken. Wie für Faust, nach dem Verlust Helenas, sich der neue Sinn des Lebens in der menschlichen Gemeinschaftsarbeit erschließt und wie er hier der Weisheit letzten Schluß erkennt: so hätte auch die Pandora, in ihren lyrisch-dramatischen Ausdrucksmitteln, zu dem gleichen Bild des Gesamtlebens der Menschheit geführt, das eben in seiner Begrenzung zugleich einen höchsten universellen Sinn verkörpert. Die einzelnen Stimmen der Hirten, der Schmiede, der Krieger waren schon im ersten Teil erklungen; ihnen hätte der zweite Teil, wie das Personenverzeichnis und das Schema der Fortsetzung ergibt, die Stimmen der Winzer, der Fischer und der Feldbauenden zugesellt: und man meint zu hören, wie alle diese Einzelstimmen zuletzt in gewaltiger Kontrapunktik zu Einer großartigen Fuge, zu einem brausenden Hymnus sich vereint hätten. Was würde ein solcher Hymnus in diesem Werke bedeutet haben, in welchem Goethe, wie in keinem anderen, auf der Höhe seiner bewußten sprachbildnerischen Kraft stand — in welchem er über alle Mittel des Metrums, der Rhythmik und Melodik frei und unumschränkt gebot! Die Anlage des Ganzen, das allmähliche Anschwellen der einzelnen Stimmen, das hier geplant war, ist noch deutlich ersichtlich. Dionysisch setzt die Schilderung der Rettung des Phileros ein. Verzweifelnd hat er sich selbst, nachdem er Epimeleia in leidenschaftlichem eifersüchtigen Ansturm verwundet, vom Felsen ins Meer herabgestürzt; aber der Jugend- und Lebenstrieb in ihm erweist seine Kraft und hebt ihn spielend aus der Flut empor. Bacchantische Begrüßung der Fischer und Winzer empfängt ihn; lächelnd reicht ihm ein Alter, wie Silen dem Bacchus, die gefüllte Schale; der Rausch und Taumel des neugewonnenen Daseins strömt von ihm auf die jubelnde Menge über.

»Klirret Becher, Erz ertöne,
Pantherfelle von den Schultern
Schlagen schon um seine Hüften,
Und den Thyrsus in den Händen
Schreitet er heran, ein Gott!
Hörst du jubeln, Erz ertönen

Ja, des Tages hohe Feier
Allgemeines Fest beginnt!«

In dieses Fest bricht, streit- und unheilverkündend, das Erscheinen des heiligen Gefäßes der Pandora ein. Die erregte Menge teilt sich: indem die einen auf das Gefäß eindringen, um es zu zerschlagen und zu berauben, stellen sich die anderen schützend vor es auf. Auch nach Epimeleias Weissagung wiederholt sich noch einmal das gleiche Bild: »das Zertrümmern, Zerstücken, Verderben da capo«. Erst Pandoras Erscheinen paralysiert die Gewaltsamen. Indem jeder sich ihre Gaben für seinen Kreis aneignet, geht das gewaltsame Bestreben in den Einklang mannigfacher Betätigungen über. Das Dionysische des Rausches wandelt sich in das Dionysische der Tat; und die »Wechselrede der Gegenwärtigen« löst sich in einen Wechselgesang, der an Pandora gerichtet ist, auf.

Aber über diese im Genießen und im Tun, im Empfangen und im Schaffen leidenschaftlich bewegte Welt hebt sich nun die Welt der reinen Betrachtung hinaus, wie Epimeleia, die Sinnende, sie verkündet. Dem dionysischen Rausch der Menge steht die apollinische Klarheit der Priesterin und Seherin gegenüber. »Epimeleia. Weissagung. Auslegung der Kypsele. Vergangenes in ein Bild verwandeln. Poetische Reue. Gerechtigkeit« notiert das Schema der Fortsetzung. Diese Worte scheinen zunächst dunkel; aber sie erhellen sich sofort durch die unverkennbare Beziehung, die hier zu dem obwaltet, was Goethe selbst als das schlechthin Eigentümliche seiner eigenen ideellen und dichterischen Gesamtanschauung der Wirklichkeit empfunden und bezeichnet hat. Als eine Grundrichtung seines Lebens nennt er in »Dichtung und Wahrheit« die Tendenz, alles, was ihn erfreute oder quälte oder sonstwie beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit sich selbst abzuschließen. Der betrachtende Mensch, der allein Gewissen besitzt, — denn »der Handelnde ist immer gewissenlos« — ist, wenn er in dem stürmischen Element der Leidenschaft nicht zugrunde gehen soll, überall an diese Verwandlung des Lebens in ein Bild gebunden, von der die Dichtung nur ein besonderer, wenngleich der höchste Ausdruck ist. In diesem Sinne bedeutet alle Kunst — wie Goethe es, in den Jahren des Pandora-Entwurfs, in den Wahlverwandtschaften ausspricht — die Entfernung vom Leben, um sich dem Leben damit um so fester zu verknüpfen: ein Ansichziehen der Welt, um sich die Welt zu beseitigen. So vollendet sich hier, indem die reine Tatkraft auf ihrer höchsten Stufe wieder in die Bildkraft übergeht, die Herrschaft Pandoras: die Herrschaft der reinen »Gestalt«. Man versteht jetzt, was die sitzenden Dämonen im Innern der heiligen Lade, als allegorischer Ausdruck für Kunst und Wissen-

schaft im Ganzen der Handlung bedeuten sollten. Daß — wie Wilamowitz es ausspricht — die Wiederkunft Pandoras den Menschen zur sorgenden und liebenden Arbeit an den idealen Gütern Wissenschaft und Kunst erhebt, kommt darin zweifellos zum Ausdruck; aber Wissenschaft und Kunst stehen hier nur an der Spitze einer Stufenreihe, die alle Formen bildender und gestaltender Tätigkeit von der niedersten bis zur höchsten umfaßt. Damit erschließt sich nun zuletzt noch die Bedeutung eines anderen Symbols, mit welchem die Dichtung schließen sollte. Die Schlußworte sollten, nachdem der Vorhang gefallen, von Elpore gesprochen werden, die noch einmal aus der Szene hervortritt. Aber mit einem neuen Namen, als *Elpore thraseia,* als »zuversichtliche Hoffnung«, wird sie hier bezeichnet. Hier ist Elpore also nicht mehr das verfließende Traumgebilde, wie es im ersten Teil des Werkes dem schlafenden Epimetheus naht, um sogleich zu verschwinden, wenn er ihm näher zu treten sucht. Sie gehört nicht mehr dem »trüben Reich gestaltenmischender Möglichkeit« an, sondern sie ist ein Teil der Wirklichkeit selbst: sie ist jene Erwartung und Sehnsucht, die zugleich die lebendige Gewähr der Erfüllung in sich trägt [1]). Solche Hoffnung wird nur dem tätigen Menschen, nicht dem bloß sinnenden und betrachtenden zuteil: wie denn Prometheus, im ersten Teil des Gedichts, Elpore als die einzige aus dem Geschlecht der Götter nennt, die auch ihm bekannt und vertraut sei. Aber wenn sein Wirken als Ganzes am Augenblick haftete und der Not des Augenblicks zugewendet blieb, so weist die »*Elpore thraseia*« dem neuen Geschlecht den Weg zu neuen unbekannten Zielen. In dem Geschwisterpaar Elpore und Epimeleia symbolisiert sich jetzt jene Vereinigung, die von dem alten Goethe, — von den Wanderjahren an bis zum zweiten Teil des Faust, — beständig als die »Summe aller Weisheit« bezeichnet und gepriesen wird. Das höchste Sinnen gibt dem reinen Mut Gewicht; das Ideelle verlangt die Bewährung im Schaffen und Umschaffen der Wirklichkeit.

Und damit stehen wir zugleich an dem Punkte, an dem die allegorische Auslegung der Dichtung und ihrer Einzelgestalten unzulänglich wird; an welchem die eigentliche Deutung nicht mehr aus einer abstrakten und losgelösten Gedankenwelt, sondern nur aus der Stimmungs- und Erlebniswelt des alten Goethe zu gewinnen ist. Die Pandora bildet für Goethe die Grenzscheide zweier Epochen: sie bedeutet, rein formal betrachtet, den Höhepunkt seiner klassischen und klassizistischen Periode, aber sie weist anderseits ihrem Gesamtgehalt

[1]) Vgl. Loepers Hinweis auf die Briefstelle an Reinhard vom 28. September 1807 (Hempel XI, 80).

nach bereits deutlich über diese Periode hinaus. Die Offenbarung der Welt der reinen Gestalt, wie sie Epimetheus durch Pandora zuteil wird, hatte Goethe in Italien erlebt. In den Briefen, die er aus Rom an Frau von Stein richtet, hat er es geschildert, wie hier alles titanische Streben ins Unbestimmte und Grenzenlose von ihm wich und er sich vor dem Anschauen des ewig Schönen, des Gesetzlichen in Natur und Kunst beschied. In voller Bestimmtheit richtete Goethe von nun ab die neue Grundeinsicht, die er hier gewonnen, als alleinigen Kanon und Maßstab auf; in gemeinsamer Arbeit mit Schiller gestaltet er sie zur Theorie und zum Dogma um, von dem auch der eigene dichterische Stil — wie in der »Natürlichen Tochter« — seine entscheidende Einwirkung empfängt. Aber die dramatische Welt der »Natürlichen Tochter« steht bereits als Bild gegen einen dunklen Hintergrund, der freilich hier nur wie von fern her sichtbar wird. Vergebens hat Goethe versucht, die geistigen Mächte der französischen Revolution für sich ideell und dichterisch zu bannen, indem er sie in die Formwelt seines klassischen Stils emporhob. Immer gewaltsamer und unerbittlicher fühlte er — insbesondere seit den Ereignissen des Jahres 1806 — diese Mächte in sein eigenes Leben und in das Dasein seines Volkes eingreifen. Auch jetzt unterlag er ihnen nicht, noch wurde er in seiner eigenen unausweichlichen Richtung durch sie bestimmt und abgelenkt. Aber der Schutz gegen sie — das erkannte er immer tiefer und tiefer — lag jetzt nicht mehr in der Kraft des Schauens, sondern in der Kraft des Handelns. Und wie Goethe zunächst als Erzieher seines Volkes diesen Gedanken ergreift und ihn zuerst in dem Vorspiel von 1807, das der Pandora, unmittelbar vorangeht, zur allegorischen Dichtung formt, stellt sich auch für ihn selbst die immer stärkere Rückwirkung desselben dar. In dem Reich der reinen klassischen Form findet er jetzt kein unbedingtes Genügen mehr. Durch seine Dichtung geht fortan jener Dualismus, wie er sich am reinsten und schärfsten im Gegensatz des Schlusses des zweiten Teils des Faust gegen das Helenadrama oder im Gegensatz der »Wanderjahre« gegen die »Lehrjahre« erweist. Dem individualistischen Ideal des deutschen Humanismus, das das höchste Ziel des Menschentums in der Ausbildung aller Kräfte des Einzelnen sieht, tritt das soziale Ideal gegenüber: der Forderung einer Totalität der Menschenkräfte, die im Individuum zur freien Entfaltung kommen sollen, stellt sich die Forderung einer umfassenden gemeinsamen Lebensordnung entgegen, die jeden Einzelnen an seinem Teile und innerhalb seiner begrenzten Leistung in Anspruch nimmt. Wilhelm Meister, der mit dem Ausblick auf jenes höchste individuelle Ideal der Menschenbildung begonnen hatte, beschließt seine Bahn als Wundarzt, und in allen Gestalten des Romans

von Jarno-Montan bis zu Philine ist die gleiche Wendung ersichtlich. Zwar in die bloße Sphäre der Nutzbarkeit sollen wir auch hier — so nahe manche Äußerungen Goethes an sie zu streifen scheinen — nicht zurückgeworfen werden: wohl aber wird die gesamte Sphäre der »Bildung« deutlich von der Persönlichkeitsbildung nach der Bildung für die Gemeinschaft und für die Ziele des Ganzen verschoben. Statt der Tätigkeit, die von einem bestimmten Zentrum ausgeht, um sich fortschreitend zum All zu erweitern und im All sich selbst, in erhöhter Gestalt wiederzufinden, steht hier eine Mannigfaltigkeit verschiedener, selbst gegensätzlicher Bestrebungen, die aber zuletzt der Disziplin durch einen höchsten Zweck unterstehen. In solcher Einheit soll sich ideelles und reelles Bestreben, soll sich Liebe und Tat zusammenschließen — wie es der Chor der Wanderer ausspricht. »Auch dem unbedingten Triebe folget Freude, folget Rat — Und Dein Streben sei's in Liebe Und Dein Leben sei die Tat.« Wir haben zu zeigen versucht, wie am Schluß der Pandora die gleiche Einheit, die gleiche Versöhnung zwischen der Welt des Epimetheus und des Prometheus sich symbolisch aussprechen sollte; aber freilich weist die Dichtung uns zugleich auf ein anderes Moment hin, in welchem erst die eigentliche Tiefe der Gegensätze, die sie in sich birgt, zum lebendigen lyrisch-dramatischen Ausdruck kommt.

Denn nicht gelassen und ruhig trennt sich Goethe, im Gefühl einer neuen Einsicht, die er gewonnen, von dem Ideal seiner klassischen Zeit, sondern es ist ein Stück des eigenen Lebens, das er zugleich mit ihm versinken sieht. Man erinnert sich des Wortes, das er einmal Eckermann gegenüber ausspricht, daß er zu einer Höhe und zu einem Glück der Empfindung, wie sie ihm in Rom zuteil geworden sei, später nie wieder gekommen sei: »ich bin mit meinem Zustand in Rom verglichen, eigentlich nachher nie wieder froh geworden«. Noch versuchte er, nach seiner Rückkehr nach Deutschland, diesen Zustand im Bilde zu erneuern und festzuhalten; aber mehr und mehr erfuhr er allmählich, daß den Forderungen des neuen Lebens auch dieses Bild in seiner scheinbaren Abgeschlossenheit und Selbstgenügsamkeit, nicht standhielt. Diese Erfahrung erst drückt seiner Altersdichtung und seiner Altersweisheit den Stempel der Entsagung auf. Denn die Entsagung bedeutet ja für Goethe keineswegs die gewöhnliche und alltägliche Mahnung, daß der Mensch auf das Glück des Lebens zu verzichten habe; sondern sie gehört von Anfang an einer anderen und tieferen Schicht an. Das Wort: »Genießen macht gemein« gehört nicht ausschließlich dem Goetheschen Alter an, sondern stammt aus dem Ganzen seiner Persönlichkeit, aus einem Ethos, das sich in allen verschiedenen Epochen und Entwicklungsphasen Goethes

gleich geblieben ist. Der eigentliche Sinn der Entsagung und ihre ganze schmerzliche Bedeutung ergibt sich daher für Goethe erst dort, wo sie von dem Menschen nicht nur den Verzicht auf individuelle Güter, sondern auch den Verzicht auf den höchsten ideellen Gehalt verlangt. Und eben diese Forderung ist es, die sich in Goethe, seit der Epoche der Pandora und der Wahlverwandtschaften, innerlich immer bewußter und entschiedener durchsetzt. Mehr und mehr sieht er sich dazu gedrängt, das ausschließende ästhetisch-humanistische Ideal, das er in Italien festgestellt und das er seither im Verein mit Schiller und Humboldt zu seiner höchsten Durchbildung geführt hatte, zu beschränken. Mehr und mehr sucht er, indem er an der Forderung der Ganzheit festhält, das Ganze nicht mehr in dem Einzelnen, sondern in den Einzelnen, nicht in einer höchsten Harmonie aller individuellen Kräfte, sondern in dem Ineinandergreifen dieser Kräfte und ihrer gegenseitigen Ergänzung, die auf der anderen Seite eine immer bestimmtere Spezialisierung und Arbeitsteilung in sich schließt. Auch in diesem Sinne gilt jetzt für ihn, daß der volle jugendliche Kranz der Pandora ihm nicht mehr zusammenhält: »er zerfließt, zerfällt und streuet über alle frischen Fluren reichlich seine Gaben aus«. Und dieses Gefühl des Abschieds von der einstigen Jugendfülle und Jugendganzheit ist es, was der Dichtung ihr eigentümlichstes lyrisches Gepräge gibt. »Dem Glück der Jugend« — so sagt Prometheus in der Dichtung — »heiß' ich Schönheit nah verwandt: auf Gipfeln weilt so eines, wie das andere nicht.« Auf einem solchen Gipfel stand Goethe jetzt: und mitten in der höchsten Fülle ergriff ihn das Gefühl des kommenden Abstiegs. Das ist es, was abgesehen von jeder symbolischen Auslegung des Inhalts der Pandora, ihren Klang und Ton so erschütternd macht. Als Rahel Levin zuerst die Pandora las, da war es ihr, als habe sie durch das Medium der Dichtung zum ersten Male die Tragik des Alters angefaßt: »Mir hat's« — so schrieb sie an Varnhagen — »einen entsetzlichen Eindruck gemacht; ich verstand gleich das Alter, ich wurde damals alt. Auch alt wird man plötzlich. Auch das Alter entfaltet sich, wie eine Blüte, plötzlich aus der Knospe, wenn schon die ganze Jugend es vorbereiten muß.« Das ist nicht gedeutet, sondern gefühlt; es ist der Ausdruck der Grundstimmung, die die Dichtung unmittelbar mitteilt. Am reinsten und tiefsten spricht sich diese Stimmung in der Klage des Epimetheus aus:

»Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist,
Fliehe mit abgewendetem Blick!
Wie er sie schauend, im Tiefsten entflammt ist,
Zieht sie, ach reißt sie ihn ewig zurück.

> Frage dich nicht in der Nähe der Süßen
> Scheidet sie? Scheid' ich? Ein grimmiger Schmerz
> Fasset im Krampf dich, du liegst ihr zu Füßen,
> Und die Verzweiflung zerreißt dir das Herz.«

Wir wissen nicht und wir brauchen nicht danach zu fragen, ob es ein einzelnes individuelles Leid, ob es ein unmittelbar naher Verlust war, der in diesen Worten zum Ausdruck drängt; — aber nach der eigentümlichen Form der Goetheschen Dichtung und der Goetheschen Liebeslyrik möchte man es eher verneinen, als bejahen. Auch Goethes Alterslyrik ist, wo sie unmittelbar aus einem individuellen Anlaß hervorquillt, in seiner Bezeichnung aufs höchste konkret und bestimmt — während hier, mitten in der tiefsten, leidenschaftlichen Bewegtheit, noch etwas wie Ferne vom leidenschaftlichen Augenblick zu spüren ist, wie dies schon in der Allgemeinheit des Ausdrucks (wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist) zu liegen scheint. Es ist die Stimmung nicht eines einzelnen und besonderen Lebensmoments, sondern die Stimmung einer Lebensepoche, die in den Worten des Epimetheus nachklingt; es ist ein Leid, das nicht aus einer besonderen Lage und Verwicklung des Lebens, sondern aus dem Gesetz des zugleich fortschreitenden und welkenden Lebens selber geschöpft ist. Im Gefühl dieser Tragik löst sich für Goethe auch das Band, das sonst die Natur und das menschliche Dasein umschließt: »Sternenglanz und Mondes Überschimmer, Schattentiefe, Wassersturz und Rauschen, sind unendlich, endlich unser Glück nur.« Goethe hat von der »Pandora« gesagt, daß sie, wie die Wahlverwandtschaften, das schmerzliche Gefühl der Entbehrung ausdrücke. Aber wie in den Wahlverwandtschaften führt die Entbehrung nicht dazu, daß der Mensch sich gegen die Mächte, denen er sich unterworfen fühlt, gewaltsam aufbäumt, noch dazu, daß er sich ihnen gegenüber in einem abstrakten und fühllosen Stoizismus, in ruhiger Passivität bescheidet. Im Leiden selbst erlebt er noch eine Notwendigkeit und Gesetzlichkeit des Daseins, die über allem individuellen Glück und Weh steht; aber er ordnet sich anderseits dieser Notwendigkeit nicht in stumpfem Fatalismus unter, sondern behauptet sich ihr gegenüber, auch indem er ihr unterliegt. Aus dieser Grundstimmung heraus vermochte Goethe wiederum die Rettung in jenes Gefühl zu finden, das seinen vollendeten Ausdruck im zweiten, unausgeführten Teil der Dichtung gefunden hätte: in das Gefühl des stets sich erneuernden Gesamtlebens, für das es keinen Stillstand und kein Altern gibt. —

Von hier aus glauben wir daher erst tiefer verstehen zu können, was es bedeutet, wenn Goethe von der »Pandora« gesagt hat, daß er in ihr mehr als in seinen anderen Dichtungen »ins Generelle ge-

gangen« sei. Dieser Zug zum Generellen ist keineswegs eine Wendung ins bloß Abstrakte: denn auch hier noch gestaltete er aus dem unmittelbaren Ganzen seines Lebensgefühls heraus. Diesem Lebensgefühl selbst war jetzt ein neuer Zug des Allgemeinen eigen. Die Grundgegensätze und die Grundphasen des Lebens: das Leben der Jugend und das des Alters; das Leben im Sinnen und Bilden und das Leben in Entschluß und Tat, dies alles sind für Goethe jetzt keine bloß begrifflichen Sonderungen mehr, sondern es sind selbst beseelte und gefühlte Einheiten. Goethe hat in manchen seiner Maskenspiele, z. B. in »Palaeophron und Neoterpe«, solche Gegensätze, wie Alter und Jugend, bisweilen auch als bloße Masken hingestellt und dargestellt. Die Pandora aber zeigt eben hier den ganzen Abstand, der dieses höchste symbolische Festspiel von der Allegorie der Maskenzüge trennt. Sie steht am Anfang des neuen künstlerischen Altersstils Goethes, — eines Stils, dessen Geheimnis darin besteht, daß er nicht nur die besonderen Lebenserscheinungen, sondern die allgemeinen Lebensmächte sichtbar werden und in geschlossenen Gestalten heraustreten läßt. Das Dringen auf das »Urbildliche« und »Typische«, das Goethes ganze klassische Periode kennzeichnet, ist in ihm aufs höchste gesteigert — aber es hat den Anschein einer fremden, dem Gegenstand selbst von außen aufgedrängten Tendenz verloren, weil es sich mit der individuellen Weise des Sehens und Erlebens, von der Goethe beherrscht ist, rein und vollständig durchdrungen hat.

V.

Das räumliche Sehen.

Von

Paul Klopfer.

Die Gleichgültigkeit des Publikums gegenüber dem Schaffen der Baukunst liegt wohl zum größten Teil in seiner Unkenntnis dessen, was die Baukunst als Raumbildnerin überhaupt zeigen will. Das, was die breite Masse am Bauwerk an- oder aberkennt, beschränkt sich zumeist doch nur auf das Drum und Dran an dem Hauskörper, auf Malerei, Keramik, Plastik — nie, oder nur äußerst selten, auf das Ganze der Form, womöglich innerhalb der Umgebung.

Bis vor zwanzig und weniger Jahren ist der Architekt selbst ja auf solcherlei Wertmessung hingewiesen worden — ist er gelehrt worden, mit Hilfe von renaissancistischem oder barockem Beiwerk eine Fassade zu entwerfen und der derzeitigen Bauaufgabe Formenflitter längst vergangener Stilzeiten aufzusetzen und anzuhängen.

Auch die einseitige Bevorzugung der Erfüllung und Beachtung der wirtschaftlichen Anforderungen des Bauprogramms an den Hausplan schuf keine Besserung: nur noch lockerer hing die Form über dem Inhalt.

Erst der Hinweis auf die Forderungen des Stadtbaues, also des Straßen- und Platzbildes, schob die ganze Frage des Bauschaffens und Bausehens in einen neuen Gesichtswinkel. Das Haus, die Fassade, durfte nicht als solche behandelt werden, sondern als Teil des Straßen- oder Platzraumes.

Aber auch hier versagt das ungewohnte Auge zumeist. Es muß also wieder angelernt werden, daß es nicht mehr (zunächst) nach dem Verzierten sucht, sondern sich gewöhnt, das Ganze — und dieses im umgebenden Raum — und dann erst das Einzelne als Teil des Ganzen zu erkennen.

Zum Erkennen der architektonischen Schönheit gehört, wie zu allem tiefen Genießen des Schönen, ernste Arbeit. Ist das Wesen des Sehens im Raume uns zu eigen geworden, dann wird unser Auge uns ganz unbewußt von selbst das Schöne finden, und oft werden

wir dann erstaunt vor manchem Platze, mancher Straße halten, weil wie ein Wunder sich ein Bild vor uns aufgetan hat, reich an Schönheiten, an denen aber tagsüber Hunderte und Tausende achtlos vorübergeeilt sind.

Ganz besonders gilt dieses Sehenlernen dem angehenden Architekten; der muß stündlich auf seinen Wegen durch die Stadt oder im Dorfe mit den Augen »arbeiten«.

Das Sehen muß also gelernt werden. Was sehen heißt, wird uns unschwer klar, wenn wir in einem Raume, sei es im Zimmer, sei es auf der Straße, »die Blicke schweifen« lassen. Wir tasten gleichsam an den Wänden des Raumes entlang, umfassen die Gegenstände darin, soweit sie uns optisch erreichbar — also sichtbar — sind und schicken den Blick bald in die Nähe, bald in die Tiefe (in den Hintergrund). Wir staunen, mit welcher Geschicklichkeit und mit welcher Vehemenz unsere »Blicktaster« sich ausstrecken und einziehen können, je nachdem das Objekt fern oder nah steht. Dieses Blicken ist aber, besonders wenn es unbewußt geschieht und nicht mit Absicht auf ein vorher bestimmtes Objekt zielt, nicht ohne Ordnung und ohne System: immer wird das Auge vom Vordergrund nach dem Hintergrund, und nicht umgekehrt, sehen. Dabei gilt freilich eine Voraussetzung: es darf dem Blicke auf seinem Wege nach der Tiefe kein Objekt im Wege sein, das ihn hemmt und das Auge zwingt, sich auf diese Hemmung einzustellen. In diesem Falle wird der Raum dahinter zum Hintergrund. Fassen wir aber den Raum als solchen, also lediglich als Hohlkörper, von Wänden, Fußboden oder vielleicht von einer Decke begrenzt, dann gilt unser Satz vom Wege des Blickes von vorn nach der Tiefe durchaus. Fast könnte man versucht sein, an eine innere Verwandtschaft der Worte sehen und gehen zu denken, denn gerade beim Sehen in den Raum hinein kann uns das Wandern des Blickes an unser körperliches Wandern erinnern. Genau so, wie wir selbst die Schritte vorwärts — und nur im Spiel oder aus einem Sonderanlaß heraus rückwärts lenken, so pflegen wir unbewußt auch unseren Blick von der Nähe in die Tiefe zu schicken, eine Gasse hinunter-, einen Berg hinaufzusehen [1]).

Das Sehen ist also ein tastendes Wandern mit den Augen, eine Arbeit, die, je nachdem der Blick auf mehr oder weniger Hemmungen stößt, glatt oder schwierig vor sich geht, und die bei großen Hemmungen (wie wir sahen) sogar aufgehalten werden kann.

[1]) Das treffliche Seume-Wort, es würde manches besser gehen, wenn wir mehr gehen würden, kann sich so variieren in das gleich wertvolle »manches würde besser aussehen, wenn wir mehr sehen würden«.

Kleinere Hemmungen, und zwar sowohl im Raum (nach der Tiefenrichtung), wie an der Fläche (frontal) werden dem Tastwanderer oft anreizende Hindernisse sein, wie ja auch der wandernde Fuß die breite Straße meidet und Wege durch Wald und Wiese, über Berg und durch das Tal vorzieht. Solche erhöhte Augenarbeit wird uns verständlich, wenn wir etwa einen reich verzierten Treppengiebel aus der deutschen Renaissance[1]) mit einem einfachen, glatten Giebel tastend vergleichen: hier ein schnelles Auf und Ab des Blickes, und die Dreieckslinien sind durchempfunden; dort muß der Blick gleichsam die Absätze des Giebels hinaufklettern und sich auf diesen Absätzen noch mit den Figuren darauf beschäftigen — wie viel mehr Arbeit dort wie hier! Dieses subjektive Empfinden der Architektur als Hemmung auf dem Blickwege trifft sich übrigens auch mit dem Schopenhauerschen Satze, nach dem die Aufgabe der schönen Architektur darin besteht, daß sie den »unvertilgbaren Kräften Schwere und Starrheit den kürzesten Weg zu ihrer Befriedigung nimmt und sie durch einen Umweg hinhält, wodurch der Kampf verlängert und das unerschöpfliche Streben beider Kräfte auf mannigfaltige Weise sichtbar wird«.

Was dort vom Objekt gesagt wird, gilt hier vom empfindenden, vom sehenden Subjekt! Ob wir dabei diese Hemmungen im Sehen nach der Tiefe oder nach der Breite, also räumlich oder frontal antreffen, bleibt sich, wie gesagt, zunächst gleich: eine Säulenhalle, die nach dem Hintergrunde führt, reizt unser Auge ähnlich durch die Reihung von Säule und Säulenweite, als wenn sie sich breit vor uns aufbaute.

Dem Blick genügt aber das Tasten nicht. Er will, wie der Wanderer, das Ziel — und auch ihm ist, wie dem Wanderer, das Ziel zunächst: die Ruhe. Das Auge sucht in der Welt des Raumes das Ruhebild. Kann ihm dieses nicht werden, so gewinnt der empfindende Mensch von dem Betrachteten eben kein »Bild«, d. h. keine von seinem ordnenden Geiste beherrschbare, von seiner Erinnerung je nach der Stärke des Affekts auf kürzere oder längere Zeit wieder vorzuzaubernde Ordnung des vom Auge Gesehenen. Die Ordnung ist also das Kriterium des Ruhebildes.

Das Ruhebild braucht nicht notwendig in der Tiefe zu liegen. Wir sahen, es konnte, falls es als Hemmung nur stark genug wirkt, auch den Vordergrund beherrschen und die Tiefe zum Hintergrund machen. Denken wir an das Bild von Tizians himmlischer und irdi-

---

[1]) Unendlich viel Beispiele bietet uns besonders das Kunstgewerbe, ja die freihändig gezogene Gerade im Gegensatz zu der am Lineal gezogenen kann als Beispiel gelten.

scher Liebe: das Auge wird ausschließlich vom Objekt im Vordergrund gefesselt, der Hintergrund ist (auch in der Farbe) so luftig und zart gehalten, daß er zwar für sich wieder Tiefenblickziele geben kann, sonst aber eben nur Hintergrund ist[1]).

Worin besteht nun das Wesen der Ordnung im Ruhebild? Ein Blick auf die Erscheinungswelt der Natur lehrt es uns unmittelbar. Die Schneeflocke, der Kristall, die Blume und so fort bis zum Menschen zeigen in ihrer Form Äußerungen eines ordnenden Geistes. Er heißt die Schwerkraft. Alles Wachstum, auch alles Formschaffen, alles Bauen, hat sich mit diesem Geist auseinanderzusetzen. Sein sinnfälligster Ausdruck ist die Symmetrie, die sich in der gleichen Verteilung der Massen zu einer senkrechten Achse[2]) äußert. Voraussetzung für unsere Erkenntnis solcher Symmetrieerscheinung ist die Stellung des Körpers zu uns, so nämlich, daß seine Hauptschauseite von unserem Auge in der Blickrichtung senkrecht getroffen wird, daß sie also frontal zu uns steht. Bei Drehkörpern, die keine ausgesprochene Schauseite haben, fällt die letzte Bedingung natürlich weg; ein runder Turm in der Blickachse wird von jeder Seite aus sich als symmetrischer Körper darstellen.

Das Ruhebild ist also ein von der Symmetrie beherrschtes Frontbild.

Die Symmetrie kann am Objekte nun mehr oder weniger ausgesprochen sein. Die Figur eines gleichschenkligen Dreiecks enthält sie verborgen, bis wir sie durch Fällen des Mittellotes sichtbar aussprechen. Dieses Mittellot zieht alle Aufmerksamkeit des Auges auf sich, so stark, daß sogar die beiderseitige Umwelt darüber vergessen wird. Ja, diese erscheint durch die Achse in zwei Hälften geschnitten und zertrennt. Eine Einheitlichkeit der Figur entsteht erst wieder, wenn die Symmetrieachse wieder unsichtbar gemacht wird. In die Sprache der Baukunst übersetzt, kann eine Hauswand, die in der Mitte durch einen Pfeiler getrennt ist, sehr zu ihrem Nachteil in Erscheinung kommen, nämlich eben als eine aus zwei Hälften zusammengesetzte Wand, während beim Fehlen des die Symmetrieachse bezeichnenden Pfeilers die Fassade sofort wieder geschlossen und doch symmetrisch

---

[1]) Hildebrand benutzt dieses Bild in seinem bekannten Buch vom Problem der Form (S. 49) dazu, um zu behaupten, »daß die Tiefenbewegung von der Mitte, als dem Nahen, ausgehend sich nach hinten, nach den beiden Seiten verbreitert«. Wir werden weiter unten sehen, daß dieser Satz nur von dem Sehen der Form, nicht vom Sehen im Raum gilt.

[2]) Das ist laterale Symmetrie. Wir sprechen von zentraler Symmetrie, wenn die Gleichgewichtserscheinungen sich um ein Zentrum gruppieren, die letzte Art kommt für das Sehen im Raum unmittelbar nicht in Frage.

stabilisiert erscheint. Es bedarf also gar nicht der Achse, um die Front eines Bauwerkes zu stabilisieren! Ein Giebel auf einer Hauswand, die sonst ganz willkürlich in der Verteilung ihrer Öffnungen verfahren mag — und das Ruhebild ist gewahrt, die Ordnung gerettet. Ein Giebel auf der Reihe von sechs Säulen, und das Tastbild wird zum Ruhebild gewandelt. Aber auch ohne Giebel wird die Hauswand uns in Ruhe erscheinen, wenn etwa das Mittellot, sei es in einem Fenster oder einer Tür oder in einem plastischen Schmuck sich andeutet — aber wiederum als sichtbare Senkrechte selbst fehlt.

Ganz außerordentlich fein finden wir diesen Grundsatz im gotischen Kirchenbau ausgesprochen, wo bei einer Zweiturmanlage die herrschenden Vertikalen der Fronttürme ganz nahe an die Symmetrieachse der Front rücken, die nur durch Öffnungen: Hauptportal, Rosenfenster und Giebelfenster stärker zum Ausdruck kommt. Dem Tiefensuchen des Auges wird aber durch diese Öffnungen auf seiner Suche nach Ruhe noch besonders Genüge getan.

Wie aber, wenn die Schwerelinie und damit die Symmetrie überhaupt nicht — also auch nicht angedeutet — zum Ausdruck kommt? Wenn also, sei es durch Fensterreihen, sei es durch Säulen- oder Pfeilerstellung eine Wand vor uns gegliedert wird, bei der das eine Glied so viel wert ist wie das nächste und übernächste? In diesem Falle wird das Auge unbewußt an dieser Wand hin und her wandern, ohne Ruhe zu finden. Wir sprechen dann von einem Fronttastbild. Dieses Tasten längs der Reihe geschieht in wagrechter Richtung. Wir sehen schon, wie analog der Schwere-Senkrechten hier die »Bewegungs-Wagrechte« in Erscheinung tritt; unser Blick wird aber aufgehalten werden können, wenn die Hauswand, etwa durch zwei Seitenvorsprünge (Vorlagen oder Risalite) gleichsam armiert wird, so wie beispielsweise in der Villa Borghese die Säulenhalle des Erdgeschosses durch die seitlichen Vorbauten flankiert und damit die Tastbewegung des Auges zur Ruhe gebracht wird.

Innerhalb des Begriffs vom Fronttastbild liegen nun unendlich viel Variationen. Weite Fenster oder Pfeilerachsen bedingen ein mehr sprungweises Tasten des Auges, Bogenstellungen leiten sanfter von einer Unterbrechung zur anderen über, ja es können sogar verschiedene Rhythmen in den verschiedenen Höhenlagen einer Hausfront das Auge ganz unwillkürlich in ein langsameres oder schnelleres Tasttempo bringen. Ich erinnere hier an die griechischen Tempel, wo, wie Furtwängler schon festgestellt hat, das Tempo von den sechs Säulen, elf Triglyphen, einundzwanzig Mutulenplatten entsprechend der Größe der betreffenden Tempelteile sich nach oben immer mehr stei-

gert, um endlich in der breiten Ruhe des Giebels mit der ausklingenden Sima aufzugehen[1]).

Auch die Höhe der einzelnen Tastunterbrechungen, wie Säulenwandteile und Pfeiler, tragen das ihre zum Gesamteindruck der Tastfront bei. Weite Abstände lassen die Front groß (das Auge muß Sprünge machen), hohe Wandteile luftig erscheinen. Die alten dorischen Tempel aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. stellen mit ihren starken Säulen bei verhältnismäßig geringer Höhe ganz andere »Stimmungen« dar, als etwa der Parthenon oder gar ein ionischer Tempel, dessen Aufbau unseren Blick weniger in der Wagrechten beschäftigt als jener, weil die schlanken, hohen Säulen bei reichlich weiten Abständen ihn gleichsam springen lassen, frei und kühn und leicht.

Wir sehen: wir müssen den Blick nur personifizieren, dann werden wir uns über Stimmung und Schönheitsabsicht des Bauwerks schnell klar.

Unschwer können wir daraus auch das Wesen der Stilarten erkennen: zunächst der beiden Hauptgruppen: der Gotik und der Klassik.

In der Gotik wird, wie wir oben sahen, das Blickbild durch besondere Betonung der Senkrechten zur Ruhe gebracht, die Symmetrie ist ihr mächtigstes Ausdrucksmittel. Die Reihungen, die etwa in den beliebten Zwerggalerien, besonders an den früheren Bauwerken über den Portalen sich hinziehen, zeigen so eng gestellte Einheiten, daß sie nur als Band wirken; aber dieses Band, das den Vertikalismus durchschneidet, in dem der aufwärtstastende Blick (der Blick tastet ähnlich wie von vorn nach hinten so auch von unten nach oben) gleichsam gefangen ist, dieses Band verliert im Laufe der Bauentwicklung mehr und mehr an Kraft; der Blick, der wohl innerhalb der Mitte das Ruhebild findet, wird in die Höhe gelockt, unschwer überwindet er die mehr und mehr zurücktretenden Horizontalbänder und klettert, sich in den Einzelheiten wie Wimpergen und Fialen verlierend, immer weiter empor, um sich schließlich ein Ziel über dem Bauwerk im Zenit zu suchen. Damit aber überschreitet er zugleich die Grenzen, die der Raum ihm gestellt hat und führt uns hinaus über die Welt des Sinnlichen in die Welt des Übersinnlichen.

Die Klassik[2]) hingegen ist ganz eine Welt des Sinnlichen. Sie will das Auge innerhalb des räumlich Erreichbaren erfreuen, und tut das in einfachster Weise durch das Aufeinanderfügen der Balken und Stützen oder durch das tonnen- und halbkreisförmige Kreuz-

[1]) Ein ähnliches Beispiel zeigt die Fassade der Kirche S. Maria della Pieve in Arezzo: im Erdgeschoß 5, darüber 13, darüber 25, darüber 37 Arkadenöffnungen.

[2]) In weiterem Sinne, alles was auf den Architravstil Bezug hat.

gewölbe. Das Frontbild, das uns hier zunächst zu beschäftigen hat, zeigt dabei eine durchaus auf den Horizontalismus geeichte Tendenz, die durch die Reihung seiner Säulen, Pfeiler und Pilaster vorherrschend als Tastbild und in zweiter Hinsicht erst als Ruhebild ausgesprochen ist; sogar bei den Jesuitenkirchen, die sich doch mit der Frage der Giebel- und Turmbildung befassen, wird das Weiterleiten des Blickes in die Höhe dank der scharfen Geschoßteilungen an deren Gesimsen unmöglich.

In Einem aber stimmen die großen Werke der Klassik und der Gotik doch zusammen! Beide Arten führen das tastende Auge in einem Rhythmus, der innerhalb desselben Bildes immer der gleiche bleibt, sei es nun ein Ruhe- oder ein Tastbild. Kommen wir auf den oben angezogenen Vergleich des Blickes mit dem Wanderer zurück, so können wir hier sagen, daß für den klaren und schönen Eindruck des Bildes es Bedingung ist, daß der »Blickschritt« über all die Stufen, die das Bild dem wandernden Tasten nach oben und unten in den Weg legt, der gleiche bleiben soll in der Breitenausdehnung, der gleiche in der Höhe. Auch der Wanderer kommt mit gleichen Schritten am ehesten zum Ziele; eine Treppe mit ungleich hohen Stufen ist schwerer zu begehen als ein steiniger Berg.

Die Erscheinung einer Baufront wird erzeugt durch das Zusammenwirken von Senkrechten und Wagrechten. Die Senkrechten gehören dem Kapitel des Ruhebildes an, die Wagrechten dem des Tastbildes — das Zusammenwirken beider stellt das Zusammenklingen von Ruhe und Bewegung zugleich dar — es muß zum Chaos werden, wenn da ein Grundmaß fehlt!

Wo finden wir das Grundmaß? Wir finden es bei wahrhaft schönen Bauten in allen Gliedern einer Fassade, sei es eines Tempels oder einer gotischen Kirche, zugleich aber auch an dem Ganzen eines Frontbildes. Das Maß, das sich zusammensetzt aus der Breite und Höhe[1]) der Front, zeigt sich zunächst deutlich an einem Hauptteil derselben, bei näherem Hinsehen entdecken wir aber, wie es auch in den kleineren Teilen wiederkehrt, wie eine konstante Größe im Rechenexempel des Bauwerkes. Dieses Grundmaß bedingt aber den Gleichklang unseres Tastschrittes — es stellt das nächst der Symmetrie oder mit ihr wichtigste Moment in der Erschließung eines Bauwerkes dar, nämlich das Moment der Harmonie.

Drückte die Symmetrie mit der Ruhe gebietenden Senkrechten die Richtung von unten nach oben aus, die Reihung die Richtung in der Wagrechten, so vereint die Harmonie beider Welten erst zum

[1]) Für die Frontfläche — es gilt aber auch für die Tiefe des Raumes.

rechten Bilde — ja bedingt sie geradezu das Werden des Bildes, da Nur-Senkrechte ebensowenig wie Nur-Wagrechte ein Bild, flächig gedacht, umfassen können.

Wie auch immer das Zusammenklingen von Senkrechten und Wagrechten sein mag, ob die eine mehr oder weniger den Ton im Bilde angibt, immer muß, damit es in uns wohlklingt, damit unser Auge im Gleichklang des Tastschrittes darüber hinwandern mag, das Grundmaß, das den Takt angibt, an einem und demselben Bau das gleiche sein. So stehen in der alten hellenischen Baukunst Cella und Tempelhülle, Säulenweiten und Tempelhöhe, Gebälk und Pronaos unter dem Einfluß eines herrschenden Grundmaßes. Unter einem ähnlichen Grundmaß stehen aber auch Turmhöhen und Turmbreiten, Jochhöhen und Jochweiten in den gotischen Kirchen, oder Fensterachsen, Geschoßhöhen und Fensterhöhen der italienischen Renaissancepaläste. Ob dabei Maße a priori für das Frontbild entscheidend waren, sei dahingestellt, der wahre Künstler hat das Gefühl für Harmonie in seinem Auge, und er wird wohl hinterher erst die Konstante finden und dann mit ihr da und dort verbessernd den Entwurf überarbeiten. —

Wenn nun aber unser Blick, wie das ja meistens der Fall sein wird, nicht nur gerade das eine Objekt ausschließlich vor sich hat, sondern noch andere daneben, die jedes für sich doch auch ein Grundmaß der architektonischen Verhältnisse hat oder haben soll? Wenn beispielsweise eine Kirche in die Wand eines Platzes eingebaut ist, so daß rechts und links von ihr Fassaden von Bürgerhäusern sich anschließen? Und wenn wir nun soweit vom Objekt abstehen, daß unser Blick auf einmal nicht bloß die Kirchenfassade, sondern auch einen Teil der Platzwand links und rechts davon umfassen muß?

Die Kirche wird als Hauptobjekt im Bilde dem Blicke das Grundmaß, den Takt, angeben, mithin ist es leicht zu verstehen, wenn in diesem Takte unser Blick auch die Nachbarfassaden abtastet. Findet er dort keinen Widerklang seines Tastens, dann darf er von einer Disharmonie des Bildes sehr wohl sprechen. Tatsächlich ist die Notwendigkeit, einen einheitlichen Maßstab für verschiedene, zu einem Bilde geeinte Objekte zu schaffen, besonders um die Wende vom 17. und 18. Jahrhundert erkannt und beobachtet worden. A. E. Brinckmann-Karlsruhe[1]) weist nach, wie damals bei solchen Aufgaben Geschoßhöhen von Privathäusern nicht unvermittelt neben dem Monumentalbau gestellt wurden, sondern dem Auge die Übertragung auf den Monumentalbau durch vermittelnde Linien (»optische Leitlinien«)

[1]) A. E. Brinckmann, Der optische Maßstab für Monumentalbauten im Stadtbau, Wasmuths Monatshefte für Baukunst Heft 2, 1914.

erleichtert wird. Solche vermittelnde Linien sind vielfach Dachsims- oder Geschoßteilungslinien, die im Monumentalbau als Unterteilungen wiederkehren. In der Nichtbeachtung solch maßstäblicher Pflichten gegenüber der Baukunst zeigt sich so ganz die Art der heutigen sehfaulen Bautätigkeit. Neben kleine Bürgerhäuser werden Warenhausbauten gestellt, die nicht im geringsten auf den feinen Takt jener eingehen und so kraß die Reihe der Wand zerstören, die einen Platz oder eine Straße säumte. Der Architekt unserer Tage sollte an den Werken der Barockzeit, die reichlich in großen und kleinen Städten Deutschlands zu finden sind, eifrig studieren, vielleicht, daß er wieder die Beziehung zwischen Fassade und Straße wiederfindet und den Takt des Blickes wieder zu respektieren versteht[1]).

Wir haben bis jetzt das Frontbild als Ruhe- oder Tastbild betrachtet, ohne uns Rechenschaft darüber zu geben, wie wir zu ihm im umgebenden Raume stehen.

Soll uns ein Ruhebild recht zur Erscheinung kommen, dann müssen wir darauf bedacht sein, daß unser Auge selbst auch in Ruhe bleibt. Wir müssen also imstande sein, ein Bild mit unverstelltem Auge auf einen Blick auch wirklich zu umfassen.

Nun umschließt unser Blick erfahrungsgemäß von einer uns gegenüberstehenden Fläche auf einmal etwa einen Kreis, dessen Durchmesser gleich unserer Entfernung von dem Objekt selbst ist. Wenn wir uns beim Klempner einen Trichter (geometrisch einen Hohlkegel) machen lassen, der einen Durchmesser gleich seiner Höhe hat (also z. B. bei 10 cm Höhe [Länge] einen Durchmesser von 10 cm), und blicken durch die Spitze des Kegels hindurch, dann sehen wir in einem kreisförmigen Ausschnitte das Bild, das unser Auge unverstellt, sozusagen mit einem Blicke erfassen kann[2]).

Richten wir diesen Blicktrichter auf ein Objekt, dann kann sein Blickkreis, wenn wir sehr nahe davor stehen, uns nur einen Teil des Ruhebildes verschaffen, wir können das ganze Bild nicht übersehen und genießen, und müssen, um zum Genusse zu kommen, falls wir

---

[1]) Auch die Malerei hat innerhalb eines und desselben Bildes den Maßstab zu wahren, wenigstens wenn sie überzeugen will. Der für seine Zett so naturalistische Mantegna hat zum mindestens viel gewagt, als er in einem Altarbild in der Brera (Mailand) zweierlei Maßstab für die Figuren wählte — hier freilich mit ethischer Begründung.

[2]) Vgl. dagegen Dr. Georg Hirth, Aufgaben der Kunstphysiologie, der als Kreisdurchmesser für das Sehfeld das Doppelte der Entfernung annimmt. Die Kreisform ist übrigens nicht genau. Das Sehfeld (nach Wundt peripherisches Blickfeld) ist nach Hirth etwa eine Ellipse mit wagerechter Hauptachse.

Die unterschiedliche Beachtung des ein- und zweiäugigen Sehens ist von mir als außerhalb des eigentlichen Themas stehend beiseite gelassen worden.

nicht weiter zurücktreten können, den Blickrichter nach links und rechts, nach oben und unten bewegen, um so — tastend — das ganze Bild in uns aufzunehmen. Damit aber zerstören wir in uns den Begriff des Ruhebildes, denn unser Auge (genauer: unser Sehen) bleibt selbst nicht in Ruhe.

Ein Beispiel: Eine griechische Tempelfront von etwa 20 m Breite und 16 m Höhe würde uns erst aus einer Entfernung von 30 m mit einem Blick erfaßbar sein [1]). Ist uns ein so weit entfernter Standpunkt nicht möglich, dann werden wir den Giebel eben nicht mit sehen können. Der Giebel am Tempel ist nun aber der ausschlaggebende Faktor für das Ruhebild. Fehlt er, dann erscheint uns die Säulenreihe nur mehr als Tastbild, und die ganze Erscheinung ist in ihrer Wirkung beeinträchtigt oder gar zerstört. Natürlich wird eine verschwindend geringe Hebung des Auges oder des Kopfes das Giebelfeld mit erfassen, in der Praxis also das Bild im Nu konstruieren können, aber auch das nur, wenn unser Standpunkt immerhin noch reichlich weit vom Objekt entfernt ist.

Wir sehen: zum Genuß des Bildes ist unsere Entfernung vom Objekte von ausschlaggebendem Wert. Nun erst sind wir in der Lage, das Frontbild nicht mehr als solches, gleichsam theoretisch im Aufriß betrachten zu müssen, sondern perspektivisch im Raume. Treten wir noch weiter vom Objekte weg, so daß unser Blickkreis über dieses hinausspielt, dann werden zu jenem wohl noch andere Objekte kommen, die in irgend einer Weise zu ihm in Verbindung treten. Das Frontbild wird ein Teil des Raumbildes.

Am deutlichsten wird uns diese Wandlung, wenn wir sie im geschlossenen Raume beobachten. Nehmen wir an, wir würden durch eine Tür in einen tiefen Raum eintreten, der an der einen Seite eine Reihe von Fenstern aufweist, und im Hintergrunde, der Tür gegenüber, ein großes Wandbild. Dieses Frontbild würde als solches allein zu uns sprechen, wenn wir etwa in der Mitte des Raumes stünden. Ehe wir aber dahin gelangen, wird unser Blick mit dem Frontbild zugleich die Wände mit streifen und abtasten, die den Raum in der Tiefe begrenzen, zugleich auch den Fußboden und die Decke.

Und zwar werden Seitenwände und Decke [2]), je nachdem sie höher oder niedriger gehalten werden, und je nachdem das Frontbild

---

[1]) Bei gleicher Augenhöhe mit dem Tempel wird der oberste Punkt des Sehkreises 1,65 (Augenhöhe) plus 15 m (Halbmesser) = 16,65 m genau betragen, also das Giebelfeld gerade noch überblicken können.

[2]) Der Fußboden bleibt, da die Augenhöhe bei ebenem Boden doch immer die gleiche ist, ebenfalls immer in derselben Wirkung.

schmäler oder breiter ist, das tastende Auge mehr oder weniger in Anspruch nehmen. Sobald also bei hoher Decke das Auge mit seinem Sehstrahl nicht mehr gleichsam an die Decke »anstößt«, wird sein Blick frei werden, der Raum wird ihm hoch erscheinen; ebenso wird er ihm breit vorkommen, wenn die Seitenwände ein Tasten unmöglich machen. So hängen Tiefe, Breite und Höhe im Raum eng untereinander zusammen, und der Architekt hat es in der Hand, das Auge, wie er will, zu drücken und zu heben, zu sammeln oder zu zerstreuen. Enge Gassen führen den Blick nach oben, wo ihm keine Reibung droht, breite Plätze lenken ihn aus dem gleichen Grunde in die Breite, sich nach hinten verengende Straßen führen ihn stracks auf das Ziel.

Ganz außerordentlich schön ist in diesen Raumabsichten u. a. das Forum Romanum angelegt, das uns einmal durch den Janustempel längs des Concordia- und des Vespasiantempels auf den Saturntempel führt und — bevor wir diesen erreicht haben, von der Rostra aus nach links den Blick auf den Tempel des Julius zieht, zu dem die sich nach der Tiefe verengenden Platzwände zwischen den Basiliken führen.

Gerade dieses Beispiel gibt einen deutlichen Begriff von dem Zusammenarbeiten des Tast- und des Frontbildes im Sinne einer großen und schönen Gesamtraumwirkung.

Das Ruhebild der Tempelfront in der Tiefe des Raumes, frontal vor uns aufgestellt, durch den Giebel »stabilisiert«, ist der Hauptfaktor in der ganzen Raumwirkung. Stehen wir weit genug von ihm entfernt, so daß unser Blick die umgebenden Wände, seien es Straßenwände oder Säulenhallen, mit erfaßt, dann wird dieser längs der Tastbilder in die Tiefe schreiten und dort im Genusse am Ziel ausruhen. Und mit jedem Schritte, den wir dem Ziele entgegentun, werden die Wände zurückweichen und jenes mehr und mehr in den Vordergrund treten und bald als Allein-Objekt sich würdigen lassen, bis endlich kurz vor dem Ziele selbst das Auge an ihm nach neuen Ruhebildern sucht und sie etwa in der Tür in der Mitte und auf der Tür selbst in den Verzierungen der Türfüllungen usw. findet, so den Blickkreis entsprechend der zunehmenden Nähe immer mehr verengend, immer mehr konzentrierend.

Es ist dabei nicht gesagt, daß die Achse des Frontbildes ganz symmetrisch die den Weg einschließenden Wände teilen sollte, d. h. daß am Ende das ganze Bild mit Seitengrund und Hintergrund symmetrisch vor uns steht. Je nach der Stimmung der Kunst wurde solche Raumsymmetrie beliebt oder verworfen, in der Baukunst sowohl wie in der Malerei. Die Hauptsache ist, daß dem Streben des Tastblickes in der wagrechten Tiefenrichtung überhaupt eine Fermate ge-

stellt wird — sei es ein Turm, ein giebelbekrönter Tempel, eine stehende Figur. Ob diese Fermate im Blickausschnitt in der Mitte oder seitlich steht, kann nur Einfluß haben auf die Stimmung des Bildes: strenge Symmetrie wird leicht kalt erscheinen, das auf die Seite geschobene Ruhebild hingegen zum lebhaften Eindruck beitragen. Die Malerei, besonders der Barockzeit, liebte die letztere Art, während die Baukunst zumeist, als die strengere der Künste, sich stark auf symmetrische Wirkungen einstellt, es sei denn, daß, wie im Stadtbau des Mittelalters, wirtschaftlich-fortifikatorische Maßnahmen solche Symmetriebevorzugungen überhaupt nicht zuließen, ich erinnere da an die »malerischen« Blicke in Gassen und Winkeln alter Städte. —

Die Wände, an denen unser Auge entlang laufen muß, um endlich in der Tiefe das Frontbild, sein Ziel, zu finden, erzeugen in uns das Raumtastbild.

Wir sahen oben schon, daß durch entsprechende architektonische Ausgestaltung, etwa durch Säulen, in dieses Raumtastbild verschiedentlich Reize und Hemmungen eingeschoben werden können, die das Auge veranlassen, gleichsam langsamer an ihnen entlang zu schreiten und die es damit sozusagen »interessieren«.

Stehen wir in einem Raum mit glatten Wänden, dann sind wir bald mit ihm fertig. Ungehindert, aber auch uninteressiert gelangt unser Blick in den Hintergrund. Teilen wir die Wand durch senkrechte Streifen, dann wird der Blick eher schon von ihr Notiz nehmen. Durchbrechen wir sie durch Öffnungen — immer stärker wird er mit diesen Hemmungen zu tun haben, um sie zu überwinden — und schließlich ist es möglich, die Hemmung so stark zu machen, daß der Blick einfach nicht mehr tasten kann und womöglich springen muß!

Das kann sehr wohl der Fall sein, wo — um beim Beispiel zu bleiben — die Wand in eine oder zwei große Öffnungen aufgelöst wird und dann nur noch einen Pfeiler zeigt oder, um im Raum der Straße oder des Platzes zu denken, wo eine Straßenwand durch einen Platz oder eine seitlich einmündende Straße stark unterbrochen wird. Unser Blick in die Tiefe, der bis dahin durch die Wand gleichsam geleitet wurde, ist plötzlich verlassen, klammert sich an den letzten Halt und muß nun einen großen Sprung machen, um zum Frontbild in die Tiefe oder zu der dahin führenden anderen Straßenwand zu gelangen. Der Sprung wird immer in der Richtung der Perspektive geschehen, die sich an den vorhandenen Wandteilen, Pfeilern usw. in den Gesimslinien ausdrückt.

Nehmen wir an, wir treten aus einer engen Straße auf einen weiten Platz, an dem uns gegenüber ein größerer Bau, etwa ein Rathaus

oder dergleichen steht. Noch indem wir innerhalb des Straßenraumes uns bewegten, sahen wir jenseits des Platzes, auf den die Straße zulief, dieses große Gebäude. Die Gesimse der Straßenwände führten unseren Blick bis an die letzte Straßenecke, dann mußte der Blick sich allein weiterhelfen: er sprang, je nachdem er der Führung der einen oder der anderen Wand gefolgt war, in der Richtung der Gesimslinien über den Platz und stand dort gerade im Verschwindungspunkte dieser Leitlinien, zugleich auch im Horizonte, d. h. in unserer Augenhöhe.

Wir sehen, welche Bedeutung die Gesimslinien der Hauswände in der Führung des Blickes erhalten können! In der Tat wird — um bei unserem Beispiele zu bleiben — der so geführte Blick einen Maßstab in sich tragen, den er nun an dem Blickziel, dem Ruhebild, anlegt, nach dem er Größe und Würde des Bildes abschätzt. Aber nicht nur die horizontalen Leitlinien der Gesimse, sondern auch die vertikalen Teilungen der Straßenwände geben ihm einen Maßstab mit: der Takt seines Schrittes mißt sich nun beim Tasten an dem als Ziel gewonnenen neuen Frontalbild. Die oben erwähnte »optische Leitlinie« gilt hier also auch für die Tiefe, für die Raumbilder. Daher auch der kräftige Gegensatz, den die renaissancistisch durchgebildete Straße zu einem als Blickziel dienenden gotischen Turm und umgekehrt die enge, dunkle Gasse zu einem breiten, mit Palästen besetzten Platze bietet [1]).

Die stark durchbrochenen Wände, die den Blick auf sein Ziel führen sollen, aber ihn notwendig springen machen, können auf die Bezeichnung »Wand« freilich nicht eigentlich noch Anspruch machen, sie stellen nur mehr Hemmungen, Marksteine, Wegweiser oder Kulissen dar, auf denen der Blick auf seinem Wege zum Ruhebilde rasten kann. Schließen sich die Kulissen auch oben (im Innenraum) durch entsprechende Querstücke, dann dürfen wir endlich vom Rahmen sprechen.

Die Raumwirkung der Kulisse ist gegenüber der geschlossenen Wand immer die lebhaftere, ebenso wie innerhalb des Begriffes von der geschlossenen Wand die gegliederte lebhaftere Eindrücke erzeugt als die leere, ungegliederte Wand. Im Innenraum wird durch einen in die Tiefe geschobenen Rahmen, etwa eine breite Türöffnung, durch die wir von dem einen Zimmer in das andere blicken — ein der Kulissenwirkung entsprechendes Bild erzeugt. Denken wir uns Wand

[1]) Wie für die Straße, so gilt der Satz vom Tasten auch für den Innenraum, und da auch für die Decke oder den Fußboden. Aber auch Treppen und Terrassen geben dem Blicke den Takt, nachdem er das Blickziel zu bemessen hat (z. B. Wien-Belvedere, Blick über die Kaskaden nach dem Schloß).

und Türöffnungen weg, so würde der Blick ungehindert, aber auch uninteressiert nach dem Hintergrunde auf sein Ziel zulaufen. Kulissen und Rahmen sind also Verzögerungsfaktoren des in die Tiefe strebenden Blickes. Zugleich sind sie aber auch Isolatoren gegen den Außenraum, da, wo wir diesen mit in Betracht ziehen müssen. So isolieren die herrlichen romanischen und gotischen Kirchenportale den Eingang von der Kirchenfront, so isoliert auch ein Goldrahmen das Bild von der umgebenden Tapete. Beide Faktoren aber bewirken durch die Reihen, aus denen sie sich zusammensetzen (das mittelalterliche Portal durch den umlaufenden Wechsel der Profilierungen), daß unser Blick tatsächlich auch gereizt und gespannt wird auf das endliche »Thema«, das Ruhebild — in einem Falle auf den Blick auf die Kirchentür und in den Kirchenraum, im anderen auf den Blick in das Gemälde.

In der Baukunst wird die Spannung des Blickes freilich nicht immer belohnt und der Blick oft nicht entspannt. Besonders die Architektur des ausgehenden 19. Jahrhunderts hat sich bei ihrem Bauschaffen um Raumweite größerer Art, wie um Straße und Platz, leider nicht gekümmert. Straßen, die endlos geradeaus gehen und auf kein Ziel laufen, Plätze, die das Auge an den Wänden entlang führen, ohne daß es irgendwo Ruhe finden kann, sind typisch für jene Bauperiode. Die große Treppe in Lüttich, die aufwärts zwischen Häuserwänden in die Luft führt, gehört mit in diese Klasse.

Dabei ist die Schaffung eines Ruhebildes überhaupt gar nicht nötig. Im Gegenteil: viel reizvoller wirkt das Bild, dessen Wände zunächst den Blick vorwärts führen, dann ihn aber durch eine leichte Verbrechung weiterleiten. In diesem Weiterleiten des Tastblickes, ohne daß er an das Ruhebild kommt, liegt der Hauptkern der Poesie der alten Gassen und Winkel deutscher Städte, die den Wanderer, anstatt ihn vor einem Bilde nach italienischer Renaissancearbeit erstaunt halt machen zu lassen, immer weiter führen, von einer Krümmung zur anderen, immer wieder seine Neugierde weckend und stachelnd auf das, was nachher kommt[1]). In solchem baukünstlerischen Tun offenbaren sich besonders stark die Gegensätze zwischen dem, was wir romantisch und dem, was wir klassisch nennen: hier, wie beim St. Petersplatze: Aufdecken aller Karten, gewaltigste optische Steigerung mit Hilfe von Terrassen, Kolonnaden und hochtheatralischem Aufbau, vorwiegend Beobachtung des Horizontalismus; — dort, wie in der mittelalterlichen gewachsenen deutschen Stadt: Aus-

[1]) Der eingangs aufgestellte Satz, daß der Blick »wie der Wanderer das Ziel will«, bleibt dabei bestehen — aber der Blick wird eben hier lange hingehalten, seine Neugier geweckt.

nutzung des Grund und Bodens, der in die enge Mauer gespannt ist nach allen zulässigen Möglichkeiten, Dezentralisierung des Marktverkehrs und damit Anlage von vielen kleinen Plätzen oder bloß ausgebauchten Straßen, dadurch aber: behagliches tiefer und tiefer Führen des suchenden und spähenden Blickes durch Straße und Gasse von einer kleinen Überraschung in die andere, meist ständig wechselnde Tastbilder, seltener Ruhebilder und dann solche mit durchaus vertikaler Tendenz.

Auch hier also finden wir die beiden großen Gegensätze, die wir oben innerhalb der Betrachtung des frontalen Ruhebildes schon erkannt haben: daß die Ruhe im Raume durch die Senkrechte, die Bewegung durch die Wagrechte zum Ausdruck kommt — diesen ihren Eigenschaften entsprechen denn auch die Raumausdehnungen: hoch und breit.

Höhe und Breite bilden die Fläche. Die Tiefe als eigentliche Raumdimension hat unser Auge auf das Flächenbild zu führen. Wie unterhaltsam sie das machen kann, haben wir ja wiederholt gesehen.

Als Wertfaktoren innerhalb der drei Dimensionen aber haben wir Symmetrie, Reihung und Harmonie erkannt: die Symmetrie als Ausdrucksmittel für die nach oben strebende, Ruhe heischende Vertikale, die Reihung in horizontaler Richtung, und zwar sowohl in der Breite wie in der Tiefe als Richtung wirkend; Höhe, Breite und Tiefe aber vereint in der Harmonie, dem Bau jene Einheit in der Vielheit gebend, die ihn erst zum Ganzen und Selbständigen stempelt, mag es nun ein Haus sein oder eine Straße, ein Platz oder eine ganze Stadt [1]).

---

[1]) Vgl. Semper I, XXIV ff.

VI.

Klassizismus.

Von

Paul Ferdinand Schmidt.

Die Begriffe des Klassischen und Klassizistischen werden nicht immer mit genügender Klarheit auseinander gehalten. Solange man freilich die Kunst ausschließlich von dem ästhetischen Standpunkt der Einfühlung ansieht und das Klassische als Gipfelpunkt aller Kunst betrachtet, ist es nicht leicht, den Unterschied dauernd festzuhalten. Vielleicht gibt aber die dualistische Ästhetik, die, von Alois Riegl angebahnt, durch Worringer ihre wissenschaftliche Begründung erhalten hat, einige Anhaltspunkte zur Klärung an die Hand.

Warum ist Raffael nie als Klassizist angesehen worden, und warum sind es Poussin und Carstens?

Mit diesen drei Namen sind zugleich die bezeichnendsten Vertreter der Nationen genannt, um die es sich hier handelt. In Italien tritt der Klassizismus erst auf, als ursprüngliche Schöpferkraft und Tradition erloschen waren — und damit eine Entwicklung von sechs Jahrhunderten ihr natürliches Ende gefunden hatte; obwohl sich Talente von einigem Rang fanden, die nun, wie Batoni und Canova, vor der Frage eines Neubeginns standen und mit einer gewissen Selbstverständlichkeit zu dem Auskunftsmittel griffen, das Klassische zu imitieren; also da anzuknüpfen, wo der Höhepunkt ihrer nationalen und der antiken Kunst lag. Daß ihre Nachahmung von dem allgemeinen Zeitstil abfärbte, begreift sich in einer Epoche, da Kunst und Theorie so international waren wie nie zuvor. Die Wurzeln dieses Stils sind daher nicht in ihnen selbst zu suchen; der Klassizismus ist außerhalb Italiens entstanden.

Als der erste und bedeutendste Vertreter des Klassizismus hat immer Nicolas Poussin gegolten. Was unterscheidet seine Werke von denen Raffaels, dem er so viel verdankt, dem er oft so nahe kommt? Ist es allein das Abhängigkeitsverhältnis des Spätgeborenen? Aber Raffael verdankt der Antike und Michelangelo ebenso viele Anregungen wie Poussin von ihm und der Antike erhielt; und er zählt doch zu den Häuptern der Renaissance, d. h. zur klassischen Kunst.

Die Renaissance ruhte nicht nur in erster Linie auf der Natur und bediente sich der Antike gewissermaßen nur als Formenkorrektur, sondern sie entsprang dem Kunstwollen eines Volkes und einer Zeit, die gleiche Gesinnung und gleiche Instinkte hatten wie die Griechen. So, wie sich die Hellenen selbständig, kraft angeborener Gaben, aus den abstrakten, vom Orient mitgebrachten Formeln der Anschauung losmachten und mit Entdeckerglück die organische Schönheit der Welt in Kunst übersetzten: so selbständig hatten sich die Italiener von Masolino bis Raffael aus der transzendentalen Anschauung des Mittelalters befreit und in die Welt »eingefühlt«. Ihre Vorstellung von künstlerischer Form war gleichbedeutend mit Schönheit geworden, wie es die der Griechen gewesen war. Nicht durch Nachahmen klassischer Überreste eigneten sie sich dieses Verständnis der Schönheit des Organischen an, sondern es erwuchs in ihnen das lebenbejahende Bild der Welt, und sie erkannten das Gleichgerichtete in den Resten der Antike. Ihr Verhältnis zur Kunst der Alten war das des gleichstehenden Mitschülers (der Natur), nicht etwa das des Schülers zum Lehrer, wie der Begriff »Rinascimento« und das leichtherzige Kopieren klassischer Formbrocken im 15. Jahrhundert glauben machen könnten. Allerdings lernten sie in Theorie und Praxis von den Alten, aber so, wie der erwachsene Mann von seinem Vorläufer lernt, und mit dem Respekt des Genies vor seinesgleichen. Sie standen den Alten jederzeit souverän gegenüber und faßten sie auf und benutzten sie so, wie es ihr seelischer Zustand gebot: zu Raffaels Zeiten maßvoll-klassisch, zuzeiten der Carracci und Bernini bewegt, leidenschaftlich barock: denn freilich konnten sie in den Antiken zu allen Stufen ihrer Entwicklung Parallelerscheinungen erblicken.

Diese Freiheit gegenüber der Tradition hatten Deutsche und Franzosen nicht. Beide waren mittelalterliche Menschen, mit gotisch gebundenen Seelen; nicht in gleichem Grade, aber prinzipiell den Südländern gegenüber. Ja die Franzosen hatten zeitweise einen Vorsprung vor den Deutschen gehabt im Punkte des transzendentalen Fanatismus; aus einer unerhörten Anspannung des Abstraktionsgefühls, mit religiöser Inbrunst gepaart, entsprang das Wunder der Gotik in der Isle de France. Eine solche Seelenverfassung war nicht geeignet, die Antike auch nur zu verstehen. Man fühlt es beim Anblick eines gotischen Bildwerkes, daß die Weltbejahung der Griechen in Gehirnen, die solches schufen, keinen Platz finden konnte. Nie wären Franzosen und Deutsche von sich aus auf eine Darstellungsart verfallen, die etwas mit der Antike gemein hat.

Nun schwand bei den Franzosen in dem Maße, als das Volk zur politischen Einheit reifte, der Gegensatz von Nord und Süd, und es

läßt sich deutlich an der Hand der Kunst verfolgen, wie der Norden sich zum romanischen Land umbildete. Das Eindringen italienischer Formen vollzog sich früher und sehr viel glatter als in Deutschland. Die französische Endgotik bildete sich mit geschmeidiger Anpassung und wunderbarem Geschick in die Renaissance um. Die Geräuschlosigkeit dieses Prozesses und der früh erreichte Grad sinnlich-organischer Anmut, der die Plastik des 16. Jahrhunderts bei ihnen auszeichnet, deuten die Verwandtschaft des französischen Kunstgeistes mit dem romanischen genügend an [1]).

In Frankreich hatte sich die Gotik wirklich ausgelebt und das Rad der Entwicklung rollte hier zur organischen Kunst hinüber. Weltbejahung und grotesk gesteigerte Lebensfreude kennzeichnen das Zeitalter Franz I. praktisch und literarisch. Und inmitten des Grauens der Hugenotten- und Bürgerkriege reift die Geistesverfassung, die einen Poussin, Descartes und Corneille hervorbringt. Im 17. Jahrhundert ist Frankreich zum Lande des Rationalismus geworden. Sein größter Philosoph ging vom Zweifel an aller Wirklichkeit aus und nahm als sicher Gegebenes nur die Tatsache des eigenen Denkens an; und sein größter Künstler schloß sich dieser Verherrlichung der Vernunft an. Poussin gibt sich in seiner reifen klassizistischen Zeit, um 1640, nicht nur völlig dem Formenideal Raffaels und der Antike hin, von der er ganze Figuren in seine Kompositionen überträgt, sondern er baut seine Bilder nach dem Prinzip der Bühne auf und gliedert sie so streng nach meßbaren und wägbaren Faktoren, daß sie oft wie die Lösung eines Rechenexempels anmuten.

Ein solcher Rationalismus bedeutet auch einen Höhepunkt der auf romanischer Sinnlichkeit aufbauenden Diesseitskunst; den entschiedensten Gegenpol zur Mystik und Abstraktion der Gotik.

Dennoch liegt in der Strenge seiner Auffassung ein Moment der Schwäche und der Übertreibung. Italienische Künstler haben es nicht nötig gehabt, sich ihr Schaffen so vernunftgemäß aufzubauen. Ihr Instinkt führte sie zwar weniger logisch, als Poussin, aber unbeirrter zur Freiheit des Schaffens. Ihr angeborenes Gefühl für alle Schwingungen des Organischen bedurfte nicht eines solchen Gerüstes von Konstruktion und Mathematik, wie es Poussins zweite Lebenshälfte kennzeichnet. Es muß ein Rest von nordischer Unsicherheit und Befangenheit in ihm gesteckt haben, daß er sich so bündig an die Pfeiler der Raumkonstruktion, der Bühne, der errechneten Gewichtsverteilung

[1]) Michel Colombe bildete noch im hohen Alter, bald nach 1500, eine eigentümliche, völlig ungotische Schönheit in seinen Frauengestalten. Den vollkommensten Typ des Franzosen entwickelte Jean Goujon um die Mitte des 16. Jahrhunderts: in ihm lebt schon das Rokoko in göttlicher Jugend.

lehnte. Stutzig macht auch, daß er keineswegs klassizistisch begann. Seine Anfänge, wie kürzlich Otto Grautoff ausführlich darlegte[1]), ruhen auf dem zeitgenössischen festen Boden des Barock, seine Blütezeit auf Tizian; erst in der zweiten Hälfte seines Lebens wendet er sich mehr und mehr zu Raffael, zu den Antiken, zu rationalistischen Grundsätzen.

Es folgt daraus, daß er weder in der Bewegtheit des Barock noch in der Nachfolge Tizians endgültige Befriedigung gefunden hat. Daß er fühlen mußte, das Ausmaß seines Wesens falle nicht mit jenem der Carracci und Tizians zusammen. Er suchte nach einem entsprechenden Ausdruck für seine Seelenverfassung, die französisch und nicht italienisch war, und fand sie im Rationalismus. Erst hier ist er völlig Poussin, erst hier beginnt sein französischer Stil.

In dieser seiner Entwicklung vollzieht sich beispielhaft die Entstehung des Klassizismus. Alles, was nach ihm kommt, ist nur Abwandlung seines Vorganges; wenigstens in Frankreich. Poussins Fall ist der des französischen Klassizismus.

Hierzu war also notwendig: die Grundlage einer ursprünglich nicht auf Einfühlung gestellten Kunstbegabung eines nordischen Volkes; seine allmähliche Umwandlung zur Weltfreudigkeit; die völlige Aneignung klassischer Formen durch den Künstler; und zuletzt, im Halbbewußtsein (oder Unterbewußtsein), das Mitklingen der ganzen Entwicklung seit Jahrhunderten, die daher rührende Unsicherheit des Instinkts und sein Ersetzen durch die abstrakte Strenge des Rationalismus.

Klassizistische Kunst, im Gegensatz zur klassischen, wäre mithin eine Aneignung der organischen Formenwelt durch eine ursprünglich abstrakt empfindende Nation, mit dem Nebenbegriff des Rationalistischen, dessen Mathematik die Sicherkeit des Instinkts für organische Schönheit ersetzen soll. Klassische Kunst entspringt aus angeborener, Klassizismus aus erworbener Empfindung für organische Form.

In dieser Gestalt wurde der Klassizismus einer gewissen Vollkommenheit fähig in der Person Poussins. Wir müssen uns aber über Zweierlei klar sein: daß er nur einen Teil seines Werkes ausfüllte, und man kann sagen, nicht den erfreulichsten und lebensvollsten, und also in gewisser Weise von Willkür und individueller Wahl abhing. Und daß ferner diese klare Umgrenzung des Begriffes aus Poussins Entwicklung gezogen ist und vollkommen nur auf die französische Art zutrifft. Schon was die Akademiker und »Poussinisten« des 17. Jahrhunderts daraus machten, sieht mehr einer Verzerrung ähnlich; von Poussin trennt Lebrun ein beträchtlicher Abstand. Die Pariser Aka-

[1]) Otto Grautoff, Nicolas Poussin. München, G. Müller, 1914.

demiker bildeten seit etwa 1660 ein absolutes System aus dem, was sie aus Poussins Kunst herausbuchstabierten. Die Antiken wurden, vornehmlich in den Verhältnissen ihrer Figuren, als bindende Muster erklärt; der Studiengang der Künstler vorgeschrieben und im wesentlichen auf Zeichnung nach Abgüssen aufgebaut; die Farbe, aufs Notwendigste eingeschränkt, sollte lediglich dem Konturengerüst »etwas Annehmlichkeit« beimischen; Ausdruck und Gesten wurden rationalistisch ausgelegt. Kurz, was bei Poussin Erlebnis und langsame Entwicklung einer Kunstanschauung gewesen war, wurde von den Gebietern an der Pariser Akademie in ein trockenes Schema gebracht und als Kanon *a priori* für die Malerei aufgestellt. Daneben gab es — theoretisch — kein Heil. Man sieht hier zum ersten Male den gefährlichen Gedanken auftauchen, daß die Nachahmung der Alten allein wahre Kunst in sich berge; ein Vorgang, der das Vorwiegen des Gedanklichen und literarische Gesichtspunkte vorbereitet. In der großen Malerei Frankreichs blieb seitdem immer etwas von diesem verstandesmäßigen Geiste haften, und nicht bloß in der Malerei, die Architektur nahm sich die Lehre von dem klassischen Ideal noch mehr zum Muster.

Mit einer ganz andern Reinheit des Stilwollens taucht der dogmatische Klassizismus am Ende des 18. Jahrhunderts wieder auf, als die um David eine Schule altrömischer Korrektheit, eine Atmosphäre antikisch tuender Kühle dem malerischen Überschwang des Rokoko entgegensetzten. Er ist aus der Opposition geboren und nicht frei von literarischem Ehrgeiz. Dieses letzte und beinahe maßgebende Element des Klassizistischen tritt bestimmend in die Ausübung der Kunst erst bei den Erben des 18. Jahrhunderts auf; es ist die Abhängigkeit von literarischen und politischen Ideen, das Hineintönen eines deutlich Inhaltlichen. Davids »Schwur der Horatier« arbeitet als Erstes mit handgreiflicher Tendenz; und ebenso in der Folge die Malerei der Republik und der Kaiserzeit, die damit offiziöse Bedeutung und politischen Rang gewinnt. Die Schule der Aufklärung und der Enzyklopädisten hat sich endlich auch der bildenden Kunst bemächtigt: sie wird republikanisch, sie treibt Gesinnungspolitik und predigt Rückkehr zu antik-römischem Heroismus. Der französische Klassizismus unterwirft die Malerei der Herrschaft literarischer Ideen; nicht mehr, wie gemalt wird, sondern was der Maler zu sagen hat, wird zur wichtigsten Frage. In dem Historismus des 19. Jahrhunderts haben wir das Erbe dieser Kunst zu betrachten; in ihm endet das große Unternehmen, der Geist der Antike dem Norden zu vermählen.

Es versteht sich beinahe von selbst, daß die äußersten Folgerungen dieses Ausklangs nicht von Franzosen, sondern von Deutschen gezogen werden; wie sie denn in allen Kulturdingen am radikalsten vorgegangen sind. Aber auch der Klassizismus selbst trug in Deutschland ein ganz anderes Gepräge als in Frankreich.

War es schon den Franzosen versagt, sich dem Ideal organischer Schönheit mit der angeborenen Wahlverwandtschaft der Italiener hinzugeben, konnten sie schon nicht mehr klassisch, sondern nur klassizistisch werden: um wie viel mehr mußten die Hemmungen bei dem rein germanischen Volk der Deutschen sich bemerkbar machen.

Die Übernahme der Renaissance gestaltet sich hier zu einem langen oft unerquicklichen Prozeß. Man streitet darüber, ob die Spätgotik sich ausgelebt habe; ob die Bewegung, die sich ihrer Gebilde gerade in den letzten Jahrzehnten (von 1490—1525) bemächtigte, und die mit einem beispiellosen Aufschwung künstlerischer Kraft noch einmal zusammenfaßt und verdichtet, was das Mittelalter an abstraktem Ausdruck der Linien geleistet hat — ein letztes Aufbäumen erlöschender Kraft oder eine Offenbarung höchster männlicher Gesundheit, mit einem Wort: einen Abschluß oder einen Höhepunkt ihres Daseins bedeutet.

War es wirklich ein glühendes Abendrot des Mittelalters? und überfielen die Formen Italiens ein Volk, das sein Eigenstes ausgegeben hatte und nun dem fremden Vorbild widerstandslos ausgeliefert war? Es ist vielleicht gestattet, daran zu zweifeln. Der Einbruch der Renaissance geschah in Deutschland mit einer Gewaltsamkeit, die keine Verschmelzung und Übergänge zuließ wie in Frankreich. Es war eine Katastrophe, welche die Spätgotik hinwegfegte. Warum das so geschah, das zu erklären liegt noch in weiter Ferne. Die allgemeine Gärung der Gemüter, der Umsturz aller politischen, sozialen, religiösen Gewohnheiten, das Bewußtwerden der eigenen Relativität und damit im Zusammenhang der Reisedrang und die Sehnsucht nach neuen unbekannten Schönheiten und der parallel gehende nach wissenschaftlicher Erkenntnis, das alles bereitete der Kunst Italiens wohl die Pfade. Die tieferen Gründe des katastrophalen Zusammenbruchs sind damit kaum angedeutet; sie liegen zweifellos in dem seelischen Umschwung, der die nordische Menschheit ergriffen hatte und hier mit dem Ende der mittelalterlichen Seelenverfassung auch ihren künstlerischen Ausdruck, die bewegte abstrakte Linie, in Zweifel zog.

Dennoch lebte dieser Geist unter anderen Formen weiter. Die Umwandlung des nordischen Menschen im 16. Jahrhundert war eine wesentlich ethische und intellektuelle, durchaus nicht in dem Grade eine ästhetische. Die Künstler mochten sich äußerlich welsche Gewohnheiten zu sehen und darzustellen wie einen dünnen Firnis an-

eignen — im Kern blieb der Deutsche was er war: ein Gotiker, d. h. ein Mensch, dessen künstlerisches Bedürfnis nicht durch die Form, sondern durch starken Ausdruck und ethischen Gehalt befriedigt wurde, als ein nur halbwegs ästhetisches Bedürfnis. Zwiespältig, wie er veranlagt war, in Hader mit sich selbst und mit der Natur, und immer auf der Suche nach mystischer Weltdeutung, konnte ihm auf die Dauer nur eine Kunst genugtun, welche dieser Disharmonie und Seelentiefe entsprach; eine Kunst so voller Widersprüche und Mystik und heftiger Erregungen, wie es die Gotik bis auf Grünewald und das Barock bis zu den Asam und Zick war. Nicht aber abgeklärte Schönheit; nicht Polyklet und Raffael [1]).

So erklärt sich psychologisch die unausrottbare Neigung der nordischen Kunst, Rückfälle ins Gotische zu erleben, es sei auch unter welcher Maske. Das Ornament, das am sprechendsten das Kunstwollen eines Volkes verrät [2]), erholte sich geschwind von dem Schlage, den ihm die welsche antikisierende Symmetrie versetzt hatte, und produzierte nach wenigen Jahrzehnten der Stockung das unverkennbar gotische Rollwerk und Beschlägsornament, dem am Anfang des 17. Jahrhunderts die barocke Verschmelzung nordischer und grotesker Elemente folgte, das — so gern wie falsch als Verwilderung gekennzeichnete — Knorpelwerk, der echte Ausdruck der erregten Kriegs- und Bramarbaszeiten [3]). Die Tatsache dieser blühenden Ornamentik würde schon genügen, um das Gerede vom Erlöschen des gotischen Geistes zu widerlegen. Aber was ist Rubens anders als ein gewaltiger und lebendiger Protest gegen die Überwältigung durch die klassischen Formen? Es ist schon banal geworden, von der Parallele zwischen Spätgotik und Barock zu reden. Der Geist des Nordens war so wenig unterdrückt, daß er seinerseits zum Angriff überging und sich in der Form des Barock sogar den gesamten Süden unterwarf. Ja, während Italien und Spanien in den Ekstasen der bewegten Materie schwelgten und darin Deutschland vorangingen, warf sich Frankreich, das alte Geburtsland der Gotik, zum Erhalter des bedrängten Klassischen auf, zum mindesten in Architektur und Malerei; übrigens von England assistiert.

Auch das ist nachgerade schon Gemeinüberzeugung geworden, daß der Barock nicht, wie man früher Burckhardt nachzusprechen pflegte,

---

[1]) Dies ist wohl auch der tiefere Grund für die nie erloschene Volkstümlichkeit des Rokoko und seiner bis heute lebendig erhaltenen Volkstrachten; nicht minder für die Unpopularität der klassizistischen Kunst.

[2]) Worringer, Abstraktion und Einfühlung S. 55.

[3]) Vgl. die glänzende und scharfsinnige Untersuchung von Max Deri: Das Rollwerk, ca. 1906.

als böswillige Entartung der Renaissance anzusehen ist, sondern als ein selbständig und aus besonderer Psychologie entwickelter Stil, der aus dem Klassischen nur gerade das ABC des Formgerüstes mitschleppte, in seinem Wesen aber so unklassisch war wie nur je die Gotik, und von dieser auch durch unterirdische Kanäle gespeist wurde. Mit den Säulen und Gebälken der Renaissance sprang dieser Stil so herrisch um (früher sagte man »willkürlich«) wie mit dem spezifischen Gesetz der Schwere: das und unbedingte Bewegung und ein der Materie selber verliehener Ausdruck ist es, was Gotik und Barock als nahe Geschwister erkennen läßt. Allerdings sind die Mittel des Ausdrucks im Barock unerhört gesteigert; ihm gegenüber erscheint das Bestreben nach Raum- und Linienbewegung in der Spätgotik trocken und kindlich: aber im Tiefsten eint sie *ein* Wille, das Ringen nach stärkster Erregung, nach dem Rausch, nach Ausdruck der Dissonanz, nach Vergewaltigung der Materie in spiritueller Ekstase. Der Unterschied ist vor allem der, daß die Gotik ihr Fleisch auf spitzen Dornen bettet und aus der Askese Wollust saugt, der Barock aber das Transzendentale selber ins Fleischliche hinabzieht und versinnlicht, und beides nicht bloß im geistigen Sinne, sondern ganz wörtlich in den Formen der Architektur und ihrer sämtlichen Hilfskünste.

In und mit diesem Barock fühlte sich der Norden — Frankreich und England ausgenommen — so heimisch, daß es wiederum einer gewaltsamen Katastrophe bedurfte, um ihm diese ästhetisch befriedigende Formenwelt zu rauben. Und wieder war es wie im 16. Jahrhundert ein ethisch-intellektueller Vorgang, eine in der gesamten Kultur der Zeit begründete Hemmungserscheinung, welche die Entwicklung rückwärts revidierte.

Das Zeitalter der unentwegten Aufklärung war von seiten des Intellekts nicht sehr geneigt, einer Kunst förderlich zu sein, die über kahle Verständlichkeit hinausging. Überflüssig, an Diderots Polemik gegen das malerische Rokoko eines Boucher und sein Eintreten für die bürgerlichen Sentimentalitäten Greuzes zu erinnern. Immerhin hatte der Barock noch immer so viel Schwungkraft, sich in Gestalt des Rokoko bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinüberzuretten. Allein der Todesstoß wurde mit solcher Sorgfalt vorbereitet, daß er diesmal endgültig wirken mußte.

Die Form, in der sich die Aufklärung der Kunst bemächtigte, war materialistische Ästhetik, war ihre Anmaßung, an die Stelle des Schöpferischen, des Unwägbaren die Regel und die Vorschrift zu setzen. Es ist viel vor Baumgarten und Winckelmann über die Kunst theoretisch räsoniert worden, und durchaus nicht immer tiefsinniger. Aber das lief doch immer nur neben der Kunst her und berührte ihr eigenes

Leben nicht. Das Neue an der Ästhetik der Aufklärung war, daß sie mit dem Anspruch des Gesetzgebers auftrat und der gegenwärtigen Kunst ihre Wege und Umzäunungen vorzuschreiben sich völlig kompetent hielt; und daß die Kunst ihrerseits schon geschwächt genug war, um die apodiktischen Lehren als Richtschnur anzunehmen und vernunftgemäß zu werden. Zumal Künstler selber mittaten und ihr Fundament untergraben halfen.

Baumgartens Ästhetik ist im wesentlichen auf die Poesie gegründet und steht außerhalb der bildenden Kunst. Aber sie bildet das Fundament jenes ganzen klassizistischen Rationalismus, dessen Sinnen sich fast nur um den unfruchtbar-endlosen Begriff der Schönheit dreht. Baumgartens Lehre war rein spekulativ, war nach Leibnizscher Begriffsbestimmung eine Lehre von der Erkenntnis der »undeutlichen Vorstellungen«, sozusagen eine Logik der Schönheitsgesetze: und da man noch keine andersgeartete Theorie besaß und die großen Lichter von Aristoteles und Leibniz den Ausgangspunkt dieser Denkarbeit beleuchteten, so lenkte die ganze Zeit in diese abstrakten Bahnen ein. Ja, die Folgerichtigkeit, mit der aus der Leibnizschen Logik die rationalistisch-spekulative Ästhetik Baumgartens und des ganzen Jahrhunderts bis zu K. Ph. Moritz und Heinse folgte, ist schlechthin zwingend. Der Gedankenprozeß des 18. Jahrhunderts vollzog sich auf allen Gebieten in den Vorstellungsreihen der Aufklärung: alles menschliche Tun entspringt aus dem Verstande und ist nach Regeln zu erklären. Und die Kunst bedeutet demgemäß nur etwas, insofern sie sich den Lehren der *a priori* gesetzgebenden Ästhetik unterordnet: was sich ihren Ideen an Schönheit entzieht, ist nicht Kunst, ist nicht würdig, dieser höchsten Tätigkeit des Menschen beigezählt zu werden. Keiner hat das unzweideutiger ausgesprochen als Lessing, dessen logische Unerbittlichkeit die ganze niederländische Kunst verdammte [1]).

War die Form dieser Kunstlehre apodiktisch und bloß logisch, so war ihr Inhalt klassizistisch; dem Rationalismus des Systems entsprach der Rationalismus der Lehre. Sie konnte schlechtweg nur aus der Vernunft entstehen, nur der Vernunft zugänglich sein. Die aber hat die Kunst zu allen Zeiten im wesentlichen nur am Äußerlichen erfassen können: am Inhalt. Und so verwechselte man geschwinde Gehalt und Inhalt und vermengte beides mit der Form, ohne sich der

[1]) Die Opposition Herders (im I. Kritischen Wäldchen), des jungen Goethe und Heinses (im Ardinghallo) besaß nicht Widerhall genug und drang erst durch, als sie von den Romantikern aufgenommen wurde, lange nachdem ihre ersten Verfechter sich zur alleinseligmachenden Lehre von der griechischen Überlegenheit bekehrt hatten oder zum wenigsten gleichgültig gegenüber den geistigen Erzeugnissen ihrer Frühzeit geworden waren.

daraus entspringenden Verworrenheiten und Trugschlüsse bewußt zu werden. Einfach ausgedrückt heißt die Losung: Kunst ist Nachahmung des Schönen, d. h. das Nocheinmalmachen von Gegenständen, die schön sind. Wenn das, was der Künstler mit Stift, Pinsel, Meißel hervorbringt, auch als Wirkliches uns schön vorkommen würde (unser klassisch orientiertes Wohlgefallen erregte), so ist das Kunst; ahmt er — und sei es mit höchstem Können — etwas nach, was uns »häßlich« in der Wirklichkeit berührt, so sei es ferne von uns, das für Kunst zu erklären.

Man muß diese Theorie, welche das ganze 18. Jahrhundert durchsetzt und im Grunde alles ästhetische Denken bis an die Gegenwart heran bestimmt hat, einmal aller gelehrten Umschreibungen entkleiden, um ihre Banalität zu erkennen. Es ist erstaunlich, daß eine Vorstellungsweise des »schlichten Menschenverstandes«, eine so oberflächliche und volksmäßige Auffassung vom Wesen der Kunst unsere erleuchtetsten Geister hat im Bann halten können; vielleicht ein Beweis, daß der Deutsche oder wenigstens der literarische und philosophische Deutsche, keine innere Beziehung zur Kunst besaß. Das Zauberwort, das dieses Dogma verklärte, hieß allerdings »Antike«, und sie bildete den eigentlichen Kern der Theorie. Weil man die Griechen anbetete, mußte man ihre Nachahmung an die Spitze aller Kunstgesetze bringen. Schönheit war identisch mit ihren Schöpfungen; und Kunst, das war der Weisheit letzter Schluß, demgemäß unbedingte Nachahmung der Alten. Weil die Alten Schönes hervorgebracht hatten, sollte die Kunst fortan darin bestehen, dieses Schöne noch einmal und immer wieder hervorzubringen.

Etwas verständlicher wird diese Lehre als Erzeugnis literarischer Neigungen an Schriftstellern, denen das alte humanistische Ideal der Antike von frühester Jugend an sich mit den Begriffen von Kultur und Schönheit aufs engste assoziiert hatte; noch mehr: denen es neben der Antike überhaupt keine Kultur gab, die nichts Menschlich-Hohes kannten außerhalb des Bereichs ihrer klassischen Autoren. Der ganze Erdkreis, die Existenz zahlreicher Völker seit Jahrtausenden, Ägypten, Indien, China, das europäische und morgenländische Mittelalter: alles schrumpfte ihnen zu einem Nichts zusammen gegenüber den Resten, die von Griechen und Römern auf uns gekommen sind.

Es wäre beinahe erstaunlich gewesen, angesichts solcher überwältigenden Vorurteile einer humanistischen Erziehung, wenn das Denken der führenden Männer in Deutschland eine andere Richtung genommen hätte.

Das steht ja auch nicht zur Diskussion: die Frage ist nur der bestimmende Einfluß, den ihr ästhetisches Denken auf die ausübenden Künstler gehabt hat.

Und hier ist daran zu erinnern, daß seit Dürer auch die deutschen Künstler in Verehrung der romanischen Welt aufgewachsen waren. Wie Dürer sahen sie in der südländischen Größe und Schönheit etwas Überlegenes und zogen nach Italien, um soviel wie möglich davon für ihr eigenes Schaffen einzuheimsen. Es kam nie zum Klassizismus, weil ihnen dazu die seelischen Bedingungen und der Rationalismus der Franzosen fehlte. Aber am Anfang des 18. Jahrhunderts brachte Raffael Donner aus dem Kreise Marattas in Rom strengere Auffassungen heim und gab sie in Wien an Oeser weiter. Bei Oeser fiel die Saat auf fruchtbaren Boden. Er theoretisierte viel und gern, und er ist es, der Winckelmann seine Ideen eingab, die Griechen als Muster für die Kunst der Gegenwart aufzustellen.

Nach ihm war Mengs in gleichem Sinne tätig, und er übertrug seine Prinzipien, nach einer kurzen Blütezeit erster Jugend, die dem Bildnis gewidmet war, unmittelbar auf seine Kunst. Durch seine Erziehung auf Raffael als Vorbild gewiesen, fand er, künstlerisch unfruchtbar, in der Nachahmung klassischer Muster sein Heil; und da er sehr bald, noch bei großer Jugend, zu Ansehen kam, so stiegen auch seine Prinzipien in die Sphäre der Praxis hinauf.

Das wäre aber wohl nur eine kleine unbeachtete Künstlerbewegung geblieben, wenn nicht die öffentliche Meinung durch Winckelmann, Lessing und andere auf ihre Bedeutung hingewiesen worden wäre. Theorie und Praxis bestärkten und stützten sich wechselseitig. Bei dem literarischen Volk der Deutschen war nicht die Kunst, sondern das Schriftstellern über die Kunst das Maßgebende, das Meinung und Stil bestimmte. Die Künstler waren froh, mitmachen zu dürfen und sich in die Klasse der Gebildeten einzuschmeicheln, indem sie gebildete Kunst produzierten[1]); sie unterwarfen sich den Forderungen der Literaten und wurden von ihnen großmütig ermuntert und belobt. Man schätzte sie als lebendige Belege für die eigene Doktrin.

Entstanden war nun freilich ein deutscher Klassizismus. Er wuchs und gedieh, er nahm die Thronsessel der Akademien ein, und die Wortführer der Antikennachahmung konnten mit ihm Staat machen. Aber wie sah er aus? Was für Früchte zeitigte dieses Gewächs, erzeugt am Schreibtisch und in staubigen Gipsabgußkabinetten?

Man behandelt ihn auch heute noch mit einem Respekt und einem Ernst, der eine Parallelerscheinung zu dem systematischen Klassizismus der Franzosen erwarten läßt. Aber im Grunde schätzt man an ihm

---

[1]) Sonst war Stand und Ansehen der Künstler — außer den adligen Architekten — im 18. Jahrhundert noch durchweg handwerksmäßig, wie die Selbstbiographie Wilh. Tischbeins und die zahlreichen Lebensschilderungen in den Neujahrsstücken der Züricher Künstlergesellschaft neben vielen anderen dartun.

doch nicht die Maler und ihr Gemaltes, sondern nur die Freunde und Gesinnungsgenossen unserer großen Geister im 18. Jahrhundert. Auf Oeser und Mengs fällt Licht von Winckelmann, auf Tischbein und die Kauffmann von Goethe; Füger, Langer, Schadow, Guibal, Casanova und andere waren Akademiegewaltige; Füßli spielte eine wunderlich große Rolle in England.

Aber ihre ganze künstlerische Produktion ist ein Nichts. Ihr Klassizismus bedeutet nur ein notdürftig griechisch drapiertes verschämtes Rokoko. Ihre Komposition ist durch keinerlei strenge Gesetze bestimmt, sondern verschwommen und dämmerhaft fade. Ihre Prinzipien sind nicht rationalistisch, sondern angelesenes und unverdautes Zufallsprodukt. Sie klammern sich besinnungslos an das Thema, an den Mantel antiker Histörchen. Immer ist's nur der Mantel, den sie von der Größe der Alten borgen, um ihre Armseligkeit zu bedecken und sie mimen den klassischen Text mit erbarmungswürdigem Dilettantismus. Das kann gar nicht anders sein, selbst wenn ihre Talente sich über das Maß Füßlis und seiner genialisch tuenden Fratzenhaftigkeit erhoben hätten: wenn man angewiesen wird, daß im antiken Inhalt der ganze Geist stecke, daß es genüge, griechisch bekleidete Akte in Theaterpose vor ein paar Kulissen zu stellen, um die Griechen nachzuahmen, ja zu erreichen: so müssen auch stärkere Begabungen sich verirren, so kann gar kein Kunstwerk entstehen. Zu welchen Schiefheiten versteigt sich nicht Schadow, wenn er klassizistische Kompositionen entwirft: Schadow, dessen Porträtbüsten vortrefflich und geistreich sind, und der solch schöne Körper modellieren kann, wenn er nur die Natur geben will. Ähnliche Zwiespältigkeit verrät ja schon Mengs. Seine glänzenden und für deutsche Rokokomalerei typischen Bildnisse haben nichts gemeinsam mit dem »Parnaß« und den anderen pseudoklassizistischen Machwerken seiner römischen und Madrider Jahre. Nur die Lehre von der Nachahmung der Alten ist es, die mittlere und tüchtige Begabungen auf den falschen Weg gelenkt und verdorben hat.

Nein: diese Akademiedirektorenkunst ist gar kein echter Klassizismus, gar keine echte Pflanzschule Raffaels und des Apoll von Belvedere. Es ist Nachahmung aus dritter Hand und kurzweg ein Pseudoklassizismus, ein verkapptes Rokoko. Ein Klassizismus des Inhalts, den man nicht unter den historisch echten Begriff des Klassizismus anführen darf. Psychologisch, entwicklungsgeschichtlich, ja rein technisch waren diese Deutschen des 18. Jahrhunderts weder vorbereitet noch befähigt, sich an einem so komplizierten und rationalistischen Problem von seiten der bildenden Kunst zu versuchen.

Wobei man nur das Genie außer acht gelassen hat. Das Genie

setzt sich über alle Schranken von Zeit und Volkstum hinweg und erbaut sich aus eigener Macht seinen Turm zu Babel. Es kann sogar das Unmögliche wahr machen und den deutschen Klassizismus ohne Hilfe des Rationalismus erzwingen, aus der Kraft seines Gemüts.

Dieses Genie hieß Asmus Jakob Carstens und stammte aus dem äußersten Norden Deutschlands, der sich mit dem großen geistigen Kräftespeicher Skandinavien berührt.

Man muß sich klar machen, daß ein Meister des französischen Klassizismus als solcher nicht genial sein kann, wenn diese Benennung den schöpferischen Geistern vorbehalten wird. Ein rationalistisches Genie in der Malerei, das ist ein offenbarer Widerspruch. Poussin ist gewiß sehr viel und hat Ungemeines geleistet. Man könnte von seiner Höhe mit Mitleiden hinabsehen auf die paar Kartons und Zeichnungen, die Carstens' Lebenswerk ausmachen. Aber indem man dies versucht, wird man nachdenklich; und fragt man sich: wer ist eigentlich das Genie von beiden? so zwingt es die Schale nachdrücklich, sich auf Carstens Seite zu neigen.

Poussin ist der große Norm gebende Maler der Franzosen; er führte, wenn man so sagen mag, den Willen seines Volkes aus, indem er für dessen malerische Bedürfnisse mustergültige Formen prägte. Carstens war nie und nirgends von seinem Volke beauftragt. Er lebte, litt und schuf in größter Einsamkeit. Was er tat, tat er gegen seine ganze Zeit, gegen sein Volk und dessen Geschmack, tat es aus eigener Machtvollkommenheit und in Verantwortung vor seinem Gott allein: und er vollbrachte das Unmögliche, er schuf einen deutschen Klassizismus. Dafür hat er gebüßt wie ein Promethide; sein Leben war ein Leidensweg, und er ging zugrunde vor der Zeit. Seine Aufgabe war zu groß für die Kräfte eines Sterblichen. Ohne eine Spur von Tradition, ohne Lehrer und Mithelfer, einsam im leeren Raum, unterfing er sich, den Deutschen einen Stil, einen ganz reinen und klaren Klassizismus zu schaffen. Daß er daran zerbrach, begreift man nur zu wohl; aber für ihn und die deutsche Kunst bedeutet es bittere Tragik.

Das Schicksal hatte ihm jede Erleichterung versagt. Er konnte seine Entwürfe nicht ausführen, weil er keine Monumentalaufträge erhielt: sie sind Entwürfe geblieben, und er gelangte nicht über Zeichnungen hinaus. Das bestimmt nun leider in ungünstiger Weise das Urteil über ihn, als ob er nichts gekannt hätte als Rötelzeichnungen machen. Geht man aber dem Wesen seiner Kunst auf den Grund, so ist es gleichgültig, ob ihm versagt war, sich in Fresken auszudrücken: seine Zeichnungen tragen den Maßstab monumentaler Gesinnung vollendet in sich. Vielleicht ist zu sagen, daß in ihnen die Idee des Klassizismus sich am reinsten ausgedrückt hat, weil sie, von allen technischen

Schlacken und Nebenfragen frei, wahre klassizistische Form an sich darstellen: den Ausdruck nordischer Gesinnung im Ringen um klassische Form.

Die Carstensche Kunst gibt sich als ein inbrünstiges Nacherleben der Antike, so echt im Geiste, wie sie nie vorher erlebt wurde, weder von Raffael noch von Poussin. Nicht nur das Stoffliche, das er allerdings meist aus der griechischen Sage entnimmt, sondern die Form in erster Linie ist es, in der er es der klassischen Linie am nächsten bringt; oft im Sinne Michelangelos zu gewaltsam, oft aber auch von himmlischer Süße und Reinheit und mit einer großen Innigkeit des Formerlebens. Bei alledem aber wirkt er niemals klassisch im eigentlichen Sinne. Man erkennt deutlich, was ihn von der südländischen Kunst scheidet. Denn der Gehalt seiner Schöpfungen, der innewohnende Geist ist nicht aus heiterem Weltempfinden geboren, sondern aus der grübelnden Tiefe und Zwiespältigkeit des nordischen Menschen. Carstens konnte sich wohl mit unendlicher Mühe und mit der Macht einer alles überwindenden Sehnsucht die Klarheit der fremden Form erringen, mit inbrünstigem Verlangen und einer wahrhaft genialen Anempfindungskraft griechische Schönheit, michelangelesken Körperausdruck in Einzelnen neu schaffen: seinen Charakter, seine Gesinnung konnte er nicht verwandeln, die waren ihm ins Herz gesenkt »nach dem Gesetz, wonach er angetreten«. Ganz sicher wollte er klassisch sein (das wollte doch wohl jeder Klassizist). Aber nirgends ist er klassisch zu nennen wegen homerischer Darstellungen und antikisierender Figuren. Das Innerste seiner Kunst ist und bleibt nordisch. Die Schwere und das Tiefgründige in den Darstellungen, die verhaltene Mystik in der Auffassung symbolischer und mythischer Gegenstände und das ganz Nordisch-Geheimnisvolle im Aufbau und Ausfüllung des Raumes — wofür vor allem seine letzten Kompositionen, wie die »Nacht mit ihren Kindern« und die »Parzen« bezeichnend sind; die Tatsache seines — selten durchbrechenden — Humors; die deutsche Innerlichkeit und Gedankentiefe, die zuweilen bis zum Bizarren und Dunkeln sich versteigt: das alles liegt fern von klassischer Sinnesart und gibt uns die Vorstellung eines wunderlichen tiefsinnigen nordischen Genies, das sich aus der Gotik in die Helle Griechenlands verirrt hat.

Also auch hier der Dualismus, der für das Wesen des Klassizismus unumgänglich ist. Nur drückt er sich in einer ganz anderen Richtung aus als bei den Franzosen; er ist keine Sache des Verstandes, sondern der Empfindung. Und weil er bei Carstens in beiden Polen am stärksten ausgeprägt ist, in seiner unendlichen Sehnsucht, das Land der Griechen zu finden, und in der Stärke der Hemmungen durch Volks-

tum und Charakter: so haben wir in ihm den vollkommensten Typ des Klassizisten erkannt. —

Diesseits von Carstens hält sich der Klassizismus nicht auf seiner Höhe. Zwar hat er Schüler und Nachfolger: Wächter, Schick, Thorwaldsen, Genelli. Aber sein Genie konnte er nicht vererben, und damit auch nicht seinen Stil. Sie veräußerlichten sein Innerliches, und seine Größe und Herbheit ward unter ihren Händen zu gefälliger Anmut. Was bedeutet des begabten Thorwaldsen ganzer Hain von Marmorgestalten gegenüber den wenigen Kartons, die in Weimar und Kopenhagen von Carstens Zeugnis ablegen!

Das titanenhafte Ringen von Carstens war nicht vergeblich — das zu behaupten wäre vermessen —, aber die Tragik seines Unterganges entbehrte doch des rechten versöhnenden Schlusses, indem ihm der künstlerische Widerhall fehlte.

Vielleicht kann man in Genelli noch am ersten seines Geistes verspüren. Zwar ist er gefälliger, sein Können folgt weit geläufiger dem Fluge seiner Phantasie, und er entgeht nicht ganz dem Malstrom der Manier. Aber das Tragische des inneren Zwiespaltes lebt auch in ihm, das Gefühl, ein nachgeborener Hellene zu sein, bei seelischer Unmöglichkeit, den »Barbaren« abzustreifen; und diese Disharmonie des Klassizisten gibt seinen Schöpfungen das großartig Herbe und Tiefe, das wir bei den mühelos fließenden Deklamationen Thorwaldsens vermissen. Bei dem Dänen wird der Klassizismus am Ende doch zu einer Phrase. Er hat ihn in sich, ohne Rationalismus, mit nur leichter Zwiespältigkeit, unnachdenklich und heiteren Gemüts, als wenn er sich wirklich unter dem Himmel Roms in einen Südländer verwandelt hätte. Darum wirken seine Werke auch unbefangener und naiver als die Canovas, und stilvoller als die Schadows. In Thorwaldsen hat sich eine wunderliche Versöhnung des nordischen Charakters vollzogen und eine Verschmelzung mit der schönen Form des Südens: er ist letzten Endes der internationale Klassizist, der Klassizist ohne Heimat und Dissonanz, und seine Kunst ein fast abstraktes Gebilde von der durchsichtigen aber charakterlosen Schönheit des Wassers.

VII.

Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen.

Von

August Schmarsow.

I.

Die Überschrift enthält schon in aller Kürze eine ganze weit umfassende und tief eingreifende Aufgabe, die hier vorerst einmal ausgesprochen und befürwortet werden soll. Sie stellt an beide genannten Gebiete unserer Denkarbeit die Forderung: sich über die geistigen Werkzeuge zu verständigen, die auf dem einen wie dem anderen gehandhabt werden sollten. Die Vertreter der Philosophie und die der Geschichte stehen einander noch immer zu fern, um der nahen Beziehungen, die schon logisch wie methodologisch in ihren Grundbegriffen gegeben liegen, soweit inne zu werden, wie es zu fruchtbarer Wechselwirkung notwendig wäre. Besonders den Kunsthistorikern ist das Bewußtsein der engen Zusammengehörigkeit noch immer nicht aufgegangen, oder vielmehr wieder abhanden gekommen. Es wird ihnen wohl gar mit Absicht ferngehalten und neuerdings sogar geflissentlich verleidet, weil eine Mehrzahl eifriger Durchschnittsarbeiter über der Anhäufung des weitschichtigen Materials das gemeinsame Ziel aus den Augen verliert oder bei dem Genuß der bunten Mannigfaltigkeit des Einzelnen nicht durch Erwägungen gestört sein will, die man ganz irrtümlicherweise für rein theoretische hält oder ausgibt[1]). Die Kulturphilosophie ist das umfassendere Bereich, das

---

[1]) Diesen Standpunkt vertritt z. B. Fritz Knapp in einer Anzeige der Deutschen Literaturzeitung, 21. April 1917, in der als »kalte, nüchterne Theorie« gebrandmarkt wird, was gerade darauf abzielt, das Gesamtgebiet mittelalterlicher Architektur mit der Gefühlswärme des schaffenden oder des genießenden Menschen zu durchdringen, wie es bisher wohl nirgends versucht oder gar erreicht worden ist, es sei denn durch die vom Verfasser dieses Beitrags ausgegangenen Anregungen. Knapp hat das Buch, über das er aburteilt, überhaupt gar nicht gelesen, sondern ist am Ausgangspunkt stehen geblieben und meint, es handle sich um Erklärung aus »Naturinstinkten«; er gibt gar keine Auskunft über das Ineinandergreifen der Blickwanderungen mit der Ortsbewegung des Menschen durch den Raum hin und das daraus entspringende Erlebnis aller Formen, ebensowenig über die Anwendung des Prinzips

eine ganze Reihe anderer Teilgebiete mitbeherrschen soll; aber sie kann diese nicht immer selbst mit ausreichender Sachkenntnis durchdringen. In doppelter Hinsicht frommt es deshalb der Kunstwissenschaft, ihrerseits die Verständigung zu suchen und bei der Feststellung ihrer Terminologie von vornherein das Augenmerk darauf zu richten, daß sie mit derjenigen der Kulturwissenschaften nach Möglichkeit im Einklang bleibe. So entschieden sie sonst darauf bestehen muß, ihr eigenes Rüstzeug selber auszubilden und nicht etwa das fertige, notwendig allgemeiner zugeschnittene, des größeren Ganzen einfach hinzunehmen, wie sie es vorfindet, als ob es auch zu ihren besonderen Zwecken auszureichen vermöchte, so dringend bleibt für sie die Pflicht, sich nicht kurzsichtig gegen den weiteren Sinn ihrer Begriffe zu verschließen. Dies ist um so mehr der Fall, da sich deren letzte befriedigende Klärung und deren entscheidende Tragweite häufig erst aus dem gemeinsamen Grunde gewinnen lassen, in dem sie alle wurzeln.

Finden doch beide schon eine solche Unterlage in der Psychologie bereitet, unter der hier ausdrücklich auch die Psychophysik sowohl wie die Völkerpsychologie mit eingeschlossen werden sollen, wie anderseits die neuesten Abzweigungen, die differenzielle Psychologie und die des emotionalen Denkens, deren Erträgnisse insgesamt sich kein umsichtiger Forscher wird entgehen lassen[1]). Wir anerkennen und verwerten bereitwillig die reifen Früchte der Psychologie als gemeinsame Grundlagen der Verständigung, auch wenn die Kunstwissenschaft ebensowenig wie die Kulturphilosophie gewillt sein kann, ihre Autonomie aufzugeben und sich unter die Obervormundschaft einer anderen, wenn auch noch so unentbehrlichen Disziplin zu stellen. Wir dürfen ja nicht vergessen, daß die sprachlichen Bezeichnungen, mit denen die Psychologie sich behelfen muß, wie »Empfindungen, Gefühle, Vorstellungen usw.« noch immer nichts anderes als Abstraktionen vermitteln, und daß vollends die geläufigen Erklärungen psychi-

---

auf den romanischen Kirchenbau und deren Ertrag, zu dessen anschaulicher Vermittlung eigens ein Tafelwerk beigegeben ist. Keine Ahnung von dem Problem des Rhythmus überhaupt, das unsere Psychologen beschäftigt! Ganz unzureichende Aussagen über das, was denn eigentlich Gegenstand der Vergleichung zwischen der Raumform hier und der Strophenform dort sei. Mit solchen gewissenlosen Rezensionen (sogar gleich zwei Fliegen mit einer Klappe!) wird nicht allein die Literaturzeitung um ihr Ansehen gebracht, sondern auch unsere Wissenschaft, wo sie ernste, ausgereifte Lebensarbeit darbietet, dem Gespött der Laien preisgegeben.

[1]) Vgl. Oskar Wulff, Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst, Stuttgart, Ferd. Enke, 1917, S. 14 ff. und in dieser Zeitschrift XII., Bd. 1—3.

scher Gebilde mit »Verbindung, Verknüpfung, Verschmelzung oder Assoziation, Kombination, Komplikation usw.« uns nicht das Leben selber in die Hand geben oder vor Augen stellen, sondern immer nur ein intellektuelles Surrogat sind, das uns allzuleicht verleitet, darunter aktive Kräfte zu erblicken, die unser Kausalitätsbedürfnis befriedigen könnten. Was uns mit solchen Hilfsmitteln bis dahin geboten ward, würde Kant doch nur zur »intuitiven Erkenntnis« und vielleicht gar nicht einmal zur »schematischen«, sondern zur »symbolischen Vorstellungsart« rechnen (Kritik der Urteilskraft I, § 59, Kehrbach S. 229). So sehr ich mich immer bemüht habe, die Fühlung mit der physiologischen, experimentellen und vergleichenden Psychologie auch mitten in historischer Einzelforschung aufrechtzuerhalten, so halte ich doch an dem Rechte der Kunstwissenschaft fest, die Leitung im eigenen Hause selbst zu bewahren. Auch wenn uns die deutsche Seelenkunde z. B. eine vollständigere Analyse der Phantasie bescherte, als die französische Zweiteilung in eine »plastische« oder gestaltende und eine »zerfließende« oder verschwimmende, wenn nicht gar auflösende und zersetzende, so wäre doch von dieser zweiten Art jedenfalls nur eine negative Funktion, niemals eine positive Synthese zu erwarten, also keine künstlerische Hervorbringung, keine schöpferische Leistung aus ihr allein zu erklären. Erst Wulffs Abwandlung dieser Lehre (a. a. O.) hilft uns wirklich weiter. Für uns bleiben die Hauptsache immer die Erwägungen der Kunstwissenschaft selber, die in den Kunstwerken, auch der Vergangenheit noch, und in dem künstlerischen Schaffen, bis in die Gegenwart hinein, über so viel tiefgründige Urkunden des Lebens verfügt, deren Zeugnis in seiner Unmittelbarkeit durch keine Hilfsmittel begrifflicher Art und keine Zurückführung auf rein psychische Quellen, geschweige denn rein wissenschaftliche Unterscheidungsversuche mit sprachlichen Vehikeln, ersetzt werden kann.

Dagegen macht sich diejenige Kunstwissenschaft einer Einseitigkeit schuldig, welche die formale Seite der Kunstgebilde ausschließlich ins Auge faßt und über den Stilfragen allein den Zusammenhang alles Schaffens mit der gesamten Kultur überhaupt vergißt. In dem Inhalt dieser letzteren sind doch schließlich die Ursachen der Stilwandlung ebenso wie der Kunstentwicklung im ganzen zu suchen. Hier scheiden sich heutzutage noch die Wege der Forscher. Auch da, wo ausdrücklich im besonderen Fall oder gar im allgemeinen anerkannt wird, daß hinter dem Wechsel der Stilformen auch ein Wechsel der »Weltanschauung hervorsehe« (Wölfflin), geht doch die Auffassung der reinen Stilvergleicher nicht von dem klaren Bewußtsein oder der inneren Überzeugung der kulturphilosophisch gerichteten und im Grunde immer kulturwissenschaftlich denkenden Fachgenossen aus.

Jene sind zu einer folgerichtigen Ausreifung ihrer Begriffswelt nicht durchgedrungen. Sie sind dazu entweder auch nicht geneigt oder überhaupt nicht veranlagt, und eine Verständigung mit ihnen ist ausgeschlossen, solange diese geistige Unfertigkeit oder sorglose Halbheit fortdauert. Selbst wo Bemühungen um begriffliche Klärung von ihrer Seite vorliegen, sieht man sich bald in die Notwendigkeit versetzt, deren Unzulänglichkeit aufzudecken und als unhaltbar zu erweisen, — ein trauriges Geschäft, da gewöhnlich eine festgewurzelte Selbsttäuschung die Aussicht auf Erfolg und die Hoffnung auf Zugeständnisse nicht aufkommen läßt. Doch bleibt dies Verfahren ja Pflicht gegenüber dem Nachwuchs, der sich noch bekehren kann, und dem dazu verholfen werden muß.

In dem Bemühen, vorerst wenigstens eine genetische Definition der Kunst aufzustellen, habe ich immer wiederholt: »Sie ist eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er gestellt wird, gleichwie seine ethischen und seine wissenschaftlichen Bestrebungen es auch sind[1].« Die Kunst ist also nur e i n e solche Auseinandersetzung, und nicht etwa nur mit der Umwelt, sondern mit der ganzen erreichbaren Weite, gleichwie die Religion, die Naturerkenntnis, die sittliche Weltordnung, die wir allesamt zu unserer höchsten geistigen Kultur rechnen. Sie gehört somit selbstverständlich als integrierender Bestandteil in diesen weiteren Umkreis der K u l t u r hinein. Aber sie erweist sich vorzugsweise und in hervorragendem Maße als eine s c h ö p f e r i s c h e Betätigung, etwa im Vergleich zu den vielfach negativen Ansprüchen der Ethik oder zu der zersetzenden Analyse der Wissenschaft. Ihre Leistungen und Werke tragen die vollberechtigte Anwartschaft in sich, als Kulturgüter zu gelten, und bedeuten als Gesamtheit eine der höchsten Errungenschaften des Menschentums auf dieser Erde. »Werte des Daseins und des Lebens« sind es, die des Menschen Kunst darstellt, und entweder zu immer wiederholbarem Erlebnis aus dem vergänglichen Strom des Geschehens herausrettet, oder in dauerhafter Form als bleibenden Gewinn erobert. Jede einzelne Kunst widmet sich einem besonderen Werte, für dessen Erfassung und Wiedergabe sie sich vor den anderen eignet, weil sie eben aus dem Gefühl für diesen Wert selbst entsprungen ist und ihm zuliebe alle ihre Mittel ausgebildet hat. Dies besondere Wertgefühl, das dem Künstler aufgegangen, ist die Quelle seiner liebevollen Begeisterung, ist die Triebfeder seiner schöpferischen Tätigkeit und seiner oft aufopfernden Hingebung an den letzten und höchsten

[1]) Setzt man in diese Formel statt Welt zunächst Natur ein, so erhellt sofort, wie weit sie als Definition von Kultur überhaupt zutrifft.

Zweck seines inneren Berufes. Aus dem Zusammenwirken aller Künste, die der Mensch im Laufe seiner Geschichte hervorgebracht hat, ergibt sich eine umfassende Auseinandersetzung mit den Werten des Daseins und des Lebens, der ganzen »Welt der Werte«, die ihn umfängt, in ihm erwacht und durch ihn gedeiht: als Gesamtwerk der Kunst ersteht ein neues Reich bleibend errungener, immer wieder frisch erlebbarer Werte, das sich von Geschlecht zu Geschlecht weitererbt, wie die sittliche oder rechtliche Ordnung, die uns die Väter hinterlassen haben, oder die Gesamtheit der geistigen Kultur, an der wir alle mitarbeiten, um unserem Volke das verwirklichte Ideal seiner selbst zu bewahren und immer wieder verjüngen zu helfen, wie der Wandel der Zeiten es erheischt.

Die Kunstwissenschaft, die zunächst das Wesen der Einzelkünste zu ergründen strebt, kann ihnen ihr Eigenstes nicht besser ablauschen, als indem sie den besonderen Wert festzustellen sucht, den eben diese und keine andere ebenso verherrlicht. Sie stellt also jede Kunst unter den gemeinsamen Gesichtspunkt der Kulturphilosophie und fragt nach ihrer eigentümlichen Leistung im allgemeinen Wertentdecken, Wertvermitteln und Wertschaffen menschlicher Tätigkeit. Und die Kunstgeschichte wird so zu einer ganz konkreten, alle Künste ohne Unterschied begreifenden, in wiederkehrenden Erscheinungen und mannigfaltigsten Offenbarungen sonst sich ausbreitenden Wertlehre, die dem Kulturhistoriker wie dem Geschichtsphilosophen die unschätzbarsten Aufschlüsse lesbar — hörbar, sichtbar, tastbar, genug, in jedem Sinn greifbar — an die Hand gibt.

So habe ich, in möglichst kurzer deutscher Prägung, die Architektur als »Raumgestalterin« bezeichnet; denn die Aufrichtung eines festen, allseitig ausgeführten Raumgebildes um uns her ist die Sicherung dieses grundlegenden, für unser Dasein auf der Erde konstitutiven Wertes, die befriedigende Bestätigung und Gewährleistung für die Folgerichtigkeit der von Tag zu Tag werdenden oder allmählich ausgewachsenen Raumanschauung des Einzelnen, ohne deren Bestand wir auch in der Weite, die sich ergänzend oder befremdend ihm gegenüberstellt, nicht heimisch wären auf dem Boden unter unseren Füßen, und anderseits auch der Raumeinheit aller, d. h. der gleich organisierten Mitmenschen, auf deren Verkehr wir angewiesen sind, oder gar aller Mitgeschöpfe sonst, auf deren Gebrauch wir unsere Wirtschaft gründen, und im Austausch mit denen allen immer neue Raumwerte sich teils von selbst herausstellen, teils als Forderung ergeben. Ohne sie wären wir nicht Herren in der Welt, die uns umkreist und umbrandet.

So habe ich die Plastik als »Körperbildnerin« bezeichnet

denn Körperwerte sind es, die sie schafft, sei es im harten, starren Gebilde der kristallinischen Natur, wie die Werkformen des Baues, die wir auch dann noch zur Tektonik rechnen, wenn sie sich dadurch zur Kunstform entwickeln, daß sie die stereometrische Regelmäßigkeit mehr oder weniger mit Anklängen an die organischen Gewächse, etwa der Pflanzenwelt, verbinden, sei es nach dem Ebenbilde des menschlichen Leibes im gleichen dauerhaften Material oder in weicherem bildsamem Stoff, der den Körperwert als solchen doch dem Stoffwechsel des organischen Lebens entzieht und ihn herauszureißen sucht aus dem unaufhaltsamen Gewoge des Werdens und Vergehens. Da sind wir schon an der Grenze zwischen den Werten des Daseins und denen des Lebens. Im statuarischen Werk der Plastik wird der erstere, zunächst eben der Körperwert, der Sitz des leibhaftigen Daseins, um den Preis des Lebens erkauft, von dessen warmem Pulsschlag und regsamem Odem nur ein Hauch über das Bildwerk hin gerettet werden kann, und doch allmählich so stark hinzuerobert wird, als atmete die Menschengestalt in ewiger Jugendfrische, und »Marmorbilder stehn und sehn mich an«. Immer bleibt der dreidimensionale Körper, der sich selber behauptet, der Grundstock des Wertes, den auch die Bildsäule verewigt, wenn sie zum vollentwickelten Abbild des Einzelwesens geworden, oder, als Idealbild eines in sich gefestigten Charakters, eben den bleibenden Daseinswert eines Menschenlebens verkörpert.

Fragen wir dann weiter nach dem Werte, den die dritte Schwesterkunst zu fassen und zu vermitteln sucht, so ist kein Zweifel: die Malerei geht über die beiden anderen hinaus zu einer höheren Einheit der von diesen gepflegten Einzelwerte. Sie verwendet zunächst als unentbehrliche Unterlage auch ihrerseits ein materielles Substrat aus der vorhandenen Wirklichkeit, die Fläche, auf der sie sich mit ihren Mitteln ergehen kann. Aber dasselbe tut auch schon die Reliefkunst, die wir ihres technischen Verfahrens und ihrer körperhaften Rundung wegen noch zur Plastik zu rechnen pflegen. In der Gemeinsamkeit der Fläche muß also der Übergang zu dem neuen Ziele gelegen sein, das beide, nur auf verschiedene Weise oder in verschiedenem Grade zu erreichen trachten. Nur die Ausbreitung im Nebeneinander, die Entfaltung in der zweidimensionalen Ebene, kann die Grundbedingung sein, auf die es dabei entscheidend ankommt. Und während das Relief so lange Plastik bleibt, als es, der Körperbildnerin gleich, an der dreidimensionalen Gestaltung in einer Raumschicht festhält, geht die Malerei, wie schon das ganz flache, wohl gar mit eingetieften Umrissen sich begnügende Relief es vorbereitet, von der zweidimensionalen Ebene des Grundes aus und erzeugt mit Pinsel

oder Griffel, ohne wirkliche Zuhilfenahme der dritten Dimension, die Erscheinung der Dinge, auf der Oberfläche ganz allein. Keineswegs aber ergeben schon diese technischen Unterschiede die Bestimmung ihres Wesens. Was wollen sie beide? Ohne Zweifel nicht die Einzeldinge für sich, nur etwa in Mehrzahl beisammen, hier mehr sichtbar als tastbar wiedergeben, sondern das Nebeneinander, ja weiter dann das Hintereinander aller Dinge, wie sie in unserem Sehfeld erscheinen, nur im Relief vorerst mehr aus der Nähe, sogar noch tastbarer Nähe, dann jedoch weiter und weiter hinausgeschoben und schließlich so, daß der Raum als leere Weite, der die Körper umgibt, mit erscheint, mit dargestellt wird. In dem Beisammensein zu solchem Überblick, in der »Sehgemeinschaft« wie Adolf Hildebrand es ausdrückt, muß der Wert zu finden sein, auf den es beide gleicherweise abgesehen haben, so daß wir die Reliefkunst von dieser Seite her schon als Gesinnungsgenossin der Malerei betrachten dürfen. — Hier aber stoßen wir auch auf den Punkt, wo beide voneinander abweichen, um ihrer eigenen Richtung ausschließlich zu folgen, und können nicht mehr verkennen, daß nur die Malerei den innersten Kern der neuen Aufgabe ganz zu erfassen vermag, an dem der höhere Wert des bisher gemeinsamen Strebens hängt, und nun den entscheidenden Umschwung und Aufschwung vollzieht, der sie dem Haften an der Raumkörperlichkeit immer mehr entfremdet.

Die »Frage nach dem Malerischen«, die schon vor mehr als zwanzig Jahren ausführlich erörtert worden ist, wird noch immer wieder in Zweifel gezogen und in verschiedenem Sinne zu beantworten versucht. Und es ist gerade diejenige Schule, welche die einseitig formale Behandlung der Stilanalyse und Stilvergleichung betreibt, die nämliche, von der auch eine vermeintlich allein erschöpfende, ja wohl gar allein gültige Wesensbestimmung des Malerischen ausgeht und neuerdings mit allem Aufwand kunstgeschichtlicher Demonstration zur Durchführung gebracht wird. Dies geschieht in einem Buche[1]), das dem »Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst« gewidmet ist, und sich demgemäß freilich auf das Gesamtgebiet der bildenden Künste erstrecken muß, sich zugleich aber freiwillig auf die Perioden der sogenannten Hochrenaissance und des Barock mitsamt dem Rokoko beschränkt[2]).

[1]) Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, Bruckmann 1915, 2. Auflage 1917.

[2]) Die Grundbegriffe der nämlichen Kunstperioden einschließlich der vorangehenden waren in meinen »Beiträgen zur Ästhetik der bildenden Künste« behandelt worden: 1. Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung, 1896. — 2. Barock und Rokoko, eine kritische Auseinandersetzung

Wer gleich uns von dem Bewußtsein enger Zusammengehörigkeit der Kunstwissenschaft mit der Kulturphilosophie durchdrungen ist, mag es zunächst befremdlich finden, wenn ein Stilkritiker seine »kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« nur aus einem einzigen Abschnitt der neueren Geschichte entnehmen will. Wir werden doch wohl von vornherein einen Mangel an Umsicht befürchten, falls der geschichtliche Zusammenhang mit den vorangegangenen Perioden der Entwicklung nicht vollauf berücksichtigt würde, wie sich gebührt und wie wir es unbedingt fordern, sowie die vorzugsweise am 16. und 17. Jahrhundert herausgearbeiteten Gesichtspunkte den Anspruch auf allgemeinere Gültigkeit erhüben. Diese weiterreichende Brauchbarkeit des geistigen Rüstzeuges, das uns geliefert werden soll, auch für andere Epochen der Kunstgeschichte, wird hier in der Tat angestrebt, ja, am Ende sogar auf das Altertum ausgedehnt. Eine Reihe von Begriffspaaren wird einander gegenübergestellt, so daß die Mehrzahl diese Absicht ohne weiteres zu verstehen gibt. »Vielheit und Einheit« — »Klarheit und Unklarheit«, ja noch »geschlossene und offene Form« könnten sogar auf alle Künste, nicht nur die bildenden, sondern auch die musischen, Anwendung finden. Hier freilich geht ihnen das minder weit greifende Paar »Fläche und Tiefe« voran, das solche Beziehung auf die Künste der zeitlichen Anschauungsform wohl deutlich genug ausschließt. Anderseits aber für Werke der Malerei und Plastik ebenso wie für die Architektur gebraucht, beginnt es schon bedenklich zu schillern und zu schwanken, sowie wir erwägen, welche verschiedene Bedeutung die nämlichen beiden Wörter, besonders aber die »Tiefe«, dabei annehmen müssen. Der Identität des Wortes zuliebe soll bei dem Gebäude doch an die wirkliche Tiefe, die durchwandelbare dritte Dimension des Raumes gedacht werden, bei dem Gemälde dagegen doch nur an den »Tiefenschein«, die perspektivisch ertäuschte Raum-

über das Malerische in der Architektur, 1897. — 3. Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis, 1899 (Leipzig, Verlag von S. Hirzel). Dazu gehörte schon meine Leipziger Antrittsvorlesung am 8. November 1893 über »das Wesen der architektonischen Schöpfung« (Leipzig, K. W. Hiersemann), die damals von Architekten so unglaublich mißverstanden wurde, und »Über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde«, Berichte der Kgl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch., 23. April 1896. Mit diesen Schriften hatte sich ein wissenschaftlicher Fachgenosse jedenfalls 1915 noch auseinanderzusetzen. Dagegen sind meine »Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« von 1905 ausdrücklich auf eine bestimmte Zeit beschränkt, »am Übergang vom Altertum zum Mittelalter«, wie der Titel sagt, »kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhang dargestellt«, wie es mir in einer ehrlichen Abfindung mit Alois Riegl geboten erschien. Auch hier vielfach mißverstanden und verketzert, möchte ich doch nicht den Inhalt mit dem Urteil Wölfflins abgetan sehen: das Buch habe nur »zusammenfassend den bisherigen Gewinn zum System zusammengefügt« (a. a. O. S. VII).

darstellung. Und, so fragen wir zweifelnd weiter: was ist die »geschlossene Form« angesichts der Flächenkunst Malerei? Ist die Malfläche nicht immer und notwendig für den Maler oder auch nur den Zeichner vorn offen? Und faßt hier nicht wieder allein das gemeinsame Wort »Form« die Gegensätze des »Offenen« und des »Geschlossenen« zusammen, indem es diesen unbestimmten Ausdrücken einen vermeintlichen Halt gewährt; die Form ist doch das allein Greifbare, solange wir noch keine konkreten Beispiele vor Augen haben, sondern erst einmal das »Begriffliche« zu denken versuchen, das uns geboten werden soll. Nun, wem jene Verdeutschung nicht genügt, der mag sich an die griechischen Wörter »Tektonik und Atektonik« halten [1])! Freilich stehen sie da, doch wir fürchten, das zweite wird dem, der sich daran anklammert, gar zu schnell zum Strohhalm werden; denn was bleibt von Tektonik übrig, wenn man sie einfach verneint? Was soll man sich unter Atektonik in der Architektur eigentlich vorstellen, wenn nicht einen Zustand der Unordnung oder der Formlosigkeit, der die Baukunst überhaupt ausschließt, da er schon ihre Vorstufe verneint. Doch genug solcher Bedenken und Zweifel, die das Recht dieser Ausdrücke, sich als Grundbegriffe anzubieten, schon ziemlich stark in Frage stellt! Sind sie mehr als stilkritische Werkzeuge persönlichen Gebrauchs [2])?

---

[1]) Diese Paarung leidet zunächst schon sprachlich und damit auch begrifflich darunter, daß das zweite Glied gar nicht anderen Geschlechtes ist, beide also garnichts hervorbringen können. Die bloße Negation des nämlichen Prinzips vermag selbst nichts positiv Neues, sondern nur ein relatives Verhältnis von Plus und Minus, von Mehr oder Weniger desselben Genus zu erzeugen. Nennen wir den Hauptbegriff »Tektonik«, lateinisch Struktur, deutsch nicht nur Schichtung, sondern Gefüge, Zusammenhalt, ja Aufbau, so kann er zunächst doch nur auf tektonische Künste selber gehen, auf die Baukunst aber nur als Gerüst oder soweit diese nicht als Raumgestalterin zur Herstellung eines vollen Raumgebildes vorschreitet. Als solche bezeichnen wir sie besser mit dem Griechen als »Architektonik«, im Unterschied von ihren rein technischen Helferinnen, den Zimmermannskünsten und den Gewerken. Soll aber der nämliche Terminus Tektonik oder Atektonik auf die bildenden Künste ausgedehnt werden, so muß das innerlich motiviert werden; denn zunächst haben sie beide mit figürlicher Plastik und vollends mit Malerei garnichts zu schaffen. Ihr Gebrauch erscheint da wie eine Roheit. Es bedurfte einer Warnungstafel, um den Vorwurf des Geschmacks fernzuhalten. Auch hier aber ist genaue Scheidung zwischen Architektonik und Tektonik wünschenswert, und für Atektonik auch in Malerei und in Plastik durchaus eine Definition erforderlich, die wir vermissen.

[2]) Zu den genannten fünf Begriffspaaren kommt nachträglich noch eins »Imitativ« und »Dekorativ« hinzu, das zu den übrigen in einem andersartigen, aber doch durchgehenden Verhältnis stehen soll. In seiner ersten Hälfte kann es sich doch aber auf Architektur gewiß nicht beziehen, sondern nur auf die darstellenden Künste allein. Das scheußliche Wort, das die verhängnisvolle Übersetzung des griechischen μίμησις in das lateinische »imitatio« erneuert, von der alle Veräußerlichung der so-

An der Spitze aller jedoch erscheint »das Lineare und das Malerische«, und engt damit, wie der uneingeweihte Leser jedenfalls glauben muß, das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst von vornherein auf ein einziges, immer zusammen genanntes Paar von Einzelkünsten ein: Malerei und Zeichnung. Selbst der einigermaßen orientierte Fachmann denkt das vielleicht ohne weiteres und wird durch Einzelüberschriften des vorbereitenden Kapitels notwendig darin bestärkt. — Erst die nähere Erklärung, was das Wort »linear« eigentlich bedeuten soll, belehrt ihn, daß die naheliegende Annahme doch nicht zutrifft, ja, daß er sich wohl gar auf völlig falscher Fährte befindet. Eins indessen ist unzweifelhaft klar, und darauf kommt es hier in erster Linie an: die Unterordnung der ganzen Reihe von Begriffspaaren unter die Gesichtspunkte der Flächenkunst! Sie verschiebt den Sinn der deutschen Wörter aus der gangbaren Allgemeingültigkeit ihrer Bedeutung in eine Besonderheit, die sich nach dem Sinn dieser Chorführer bestimmt. Wird als erster Ansatz vor »Fläche und Tiefe« das Widerspiel zwischen »Linear und Malerisch« als Anfang des Ganzen ausersehen, so ist damit der Flächenkunst eine Vormachtstellung eingeräumt. Von ihr wird überall als grundlegender Voraussetzung auch bei der kunstgeschichtlichen Begriffsbildung ausgegangen und das dort Gewonnene dann erst auf die dreidimensionalen Werke der Plastik und Architektur übertragen. Darüber hätte genaue logische Rechenschaft sich wohl gefrommt. Wie schmerzlich wir sie vermissen, wird bald genug einleuchten.

Dies ganze Verfahren, bei Zeichnung und Malerei einzusetzen, hängt nun in der Tat mit der Gesamtauffassung des Barockstils zusammen, die Wölfflin noch mit Burckhardt teilt. In der Richtung auf das »Malerische« wollen beide die entscheidende Wendung von der Hochrenaissance zum Barock erkennen. Und im Übergewicht des Malerischen, ja in der Ausschließlichkeit dieser »Sehweise« erblickt Wölfflin das eigentliche Wesen des Stils, dessen Entwicklung es zu erklären galt, noch immer, obgleich dieser Standpunkt nach den inzwischen beigebrachten Ergebnissen anderer Forscher wohl einer

genannten Nachahmungstheorie herrührt, ist wohl nur wegen des Gleichklangs mit »Dekorativ« bevorzugt worden. Dies letztere soll aber bei Wölfflin wieder etwas ganz anderes bedeuten, als es im geläufigen Sprachgebrauch, besonders auch an technischen Hochschulen und innerhalb der Baukunst, zu besagen pflegt. Wir sollen darunter die »Darstellungsform« verstehen, die, aus dem ganzen überlieferten Schmuckwesen hervorgehend, dem jedesmaligen Zeitgeschmuck sozusagen als Grundschema, auch aller Naturauffassung und -wiedergabe vorschwebt. Die Lehre von dem Zusammenhang der darstellenden Künste mit Dekoration und Ornamentik noch später Jahrhunderte, wie Barock, mußte dann notwendig eingehender dargelegt werden.

durchgreifenden Berichtigung bedurft hätte, die sich nicht dadurch vertuschen läßt, daß man die Kulmination des Stils von Buonarroti auf Bernini hinüberschiebt und den einst als »Vater des Barock« gefeierten Michelangelo gelegentlich gar als einen »Übergangsmeister« bezeichnet. — Das heißt aber: Wölfflin behandelt das Problem dieses Stilwandels überhaupt gar nicht im Sinne eines Historikers, der empirisch die Entwicklung verfolgt und induktiv die Eigenschaften herauszuschälen trachtet, die ihm nacheinander in dieser oder jener Verbindung aus den Quellen entgegentreten, um dann die Verschiedenheit des so gewonnenen Gesamtcharakters darzutun, sondern er verfährt als Dogmatiker, der von vornherein einen ganz bestimmten Unterschied als gegeben hinstellt und als ausgemacht anerkannt wissen will. Das *quod erat demonstrandum* wird kraft der Burckhardt-Wölfflinschen Autorität vorausgesetzt, und zwar stillschweigend vorweggenommen und, wie gesagt, ganz unbekümmert um die Bedenken, die gegen die Richtigkeit dieser Diagnose von anderer Seite erhoben worden sind. Ja, das ganze Gerüst der stilkritischen Hilfsleitern verdankt seinen Ursprung dem Bedürfnis, der gewissenhaften Nachprüfung der angefochtenen Lehrmeinung auszuweichen, und der genetischen Betrachtung auf eine Folge von Stilphasen, wie ich sie in meinem »Barock und Rokoko« unterschieden hatte[1]), mitsamt den daraus erwachsenden Einwürfen keine Rede und Antwort zu stehen. Daher der Vorwand, keine Polemik zu wollen, daher die Weigerung, Verbesserungsvorschlägen Rechnung zu tragen, wie es auf wissenschaftlichem Boden ihr gutes Recht gewesen wäre. Oder sollen wir annehmen, daß dieser Geist so vollständig in sein allerdings langerhand schon angewöhntes Antithesenspiel verstrickt sei, daß er mit wirklichen »kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« gar nicht mehr umzugehen vermöge, wie es dem Historiker sonst zur anderen Natur wird?

Die Mehrzahl der Leser, die das »Problem«, von dem da gesprochen wird, gewiß nur ungenügend kennt, vor allen Dingen aber seine Tragweite für die gesamte Kunstwissenschaft gar nicht zu ermessen weiß, die Bewunderer des geistvollen Schriftstellers und die Adepten des gefeierten Lehrers bemerken vielleicht überhaupt nicht, wieviel ihnen durch dies Verfahren eigentlich unterschlagen wird. »*Sic volo, sic jubeo*« heißt es im Grunde, aus dem die sogenannten Begriffe, wie sie hier auftreten, nur hervorgehen können, wenn sie vorher unter

[1]) Vgl. a. a. O. die Inhaltsübersicht S. 395 f., Abschnitt II, III, IV, besonders S. 50—123 über Michelangelo und seinen plastischen Barockstil und S. 212—234 über Bernini unter der Überschrift: »Die Glanzperiode des römischen Barock und ihr innerer Umschwung« (Übergang ins Malerische).

das Joch gebracht sind, das ihnen dies einseitige Dogma von der absoluten und alleinigen Vorherrschaft des Malerischen im Barock auferlegt. Sie alle werden, jenem schon oben als πρῶτον ψεῦδος gekennzeichneten Vorurteil zuliebe, ihrer logischen Geradheit beraubt, verbogen oder eingeknickt, bis sie gefügig die Dienste tun, die man von ihnen verlangt. Sie sind in dieser Entstellung nichts anderes als zurechtgemachte Handhaben, Werkzeuge zu einer Operation, wie die Sonden, Scheren und Seziermesser des Anatomen oder die Zangen eines Geburtshelfers. Sie können jedoch nur so lange für diesen vorgefaßten Zweck dienen, als man sie nicht ihrer Zwangslage enthebt. Sie wieder aufzurichten in ihrem natürlichen Wuchs, soweit sie ehrlicher Herkunft sind, sie wieder einzurenken zu gesunder Gelenkigkeit, soweit sie diese ursprünglich besitzen, das muß notgedrungen die Aufgabe sein, um uns von dem sinnverwirrenden Antithesengeklapper zu befreien.

Das erste Wort, das uns zugeschoben wird, ist kein glücklicher Griff in den geläufigen Sprachschatz; denn kein Fernerstehender wird es ohne weiteres in dem Sinne verstehen, zu dem es hier gestempelt werden soll. Wir alle denken bei der allgemeinen Bezeichnung »das Lineare« jedenfalls zunächst an gerade oder krumme Linien, im leeren Raum oder auf der Fläche. Auf dieser letzteren sind es Herstellungs- oder Darstellungsmittel, die der Zeichner mit dem Schreiber teilt, so daß wir auf beide noch heute den gemeinsamen griechischen Namen »Graphik« anwenden, mögen sie schwarz auf weiß erscheinen, wie Tinte auf dem Papier, oder weiß auf schwarz, wie Kreide auf der Schiefertafel, oder farbig, d. h. in irgend einem Pigment auf anders getöntem Grunde, oder endlich nur als eingeritzte Furchen auf der Metallplatte, dem Holz oder dem Stein. Wir denken an Wellenlinien und Bogenlinien engeren oder weiteren Schwunges, an senkrechte oder wagrechte, schräg aufsteigende oder absteigende Gerade, Zusammensetzungen solcher Teile zu Buchstaben oder Mustern. Aber wir denken nicht notwendig an planimetrische Figuren oder gar perspektivische Projektionen stereometrischer Körper. Wir denken erst recht nicht unmittelbar an den Umriß menschlicher oder tierischer Gestalten und sonstiger dreidimensionaler Gewächse oder Gebilde unorganischer Natur. Solches Umrißsehen und Umrißziehen meint nun aber Wölfflin zunächst und mehr oder weniger ausschließlich mit seinem Ausdruck »das Lineare«, den er sich persönlich offenbar so angewöhnt hat, daß er nicht mehr darauf verfällt, eigentlich noch Rechenschaft schuldig zu sein für solche Beschränkung. Er setzt eben den Gedanken an die Möglichkeit der ausführlicheren Malerei auf der nämlichen Fläche bereits voraus, und wie bei sich, auch bei

jedermann sonst. Und es bleibt uns in der Tat nichts übrig, als dieses spezifisch »Malerische« erst vorwegzunehmen, um überhaupt zu verstehen, was dem Linearen, nun rein als Gegensatz dazu, alles beigemessen werden soll, d. h. wieviel ihm abgezogen oder untergeschoben werden muß, um unsere Vorstellung der persönlichen des Verfassers anzunähern und so den sogenannten Grundbegriff oder die ganze besondere Grundanschauung herauszuschälen, die er sich zurechtgelegt hat und zu allgemeinem Gebrauch darbietet. Tun wir das nicht, so erhalten wir keinen Aufschluß darüber, wie weit außer den äußeren oder inneren Umrißlinien nun etwa noch das technische Verfahren des Linienziehens in einer ausgeführten Zeichnung mit einbegriffen werden darf, oder wie weit es ferngehalten werden soll, z. B. die Schraffierung, die teils zum Modellieren der Formen dient, teils aber auch zum Schattieren der Umgebung, d. h. zur Angabe der Beleuchtung im ganzen, zur Verteilung von Hell und Dunkel über die gegebene Fläche hin verwendet wird. Und diese Abgrenzung brauchen wir notwendig, damit sich der ganze Gegensatz der beiden zuerst ausgespielten, also grundlegenden Begriffe nicht in den von »Zeichnung und Malerei« verkehre, wie ihn etwa Max Klinger in seiner vielgelesenen kleinen Schrift herausgearbeitet hat und zur Selbständigkeit zweier verschiedener Künste gesteigert wissen will, d. h. zu einer Trennung, mit der doch Wölfflin erklärtermaßen nicht übereinstimmt. Allerdings braucht auch er die Zusammenstellungen »linearer Stil« und »zeichnerischer Stil« beliebig abwechselnd, ja sogar »Zeichnung« für »das Lineare«. Und hierin liegt offenbar noch ein anderer Beweggrund vor, der erst vollauf erklärt, weshalb doch die Zeichnung oder das Lineare der ganzen Reihe von Begriffen vorangestellt wird. Wölfflin sieht zunächst in der Hochrenaissance, von der er ausgehen will, einen linearen Stil. Dann aber beginnt für ihn überhaupt alle Kunstentwicklung mit der Zeichnung, also auch die früheren Umlaufsperioden, ja die Urzeit. Dies erfahren wir erst im Schlußkapitel des ganzen Buches. Da wird (S. 242) die Behauptung aufgestellt oder die sichere Tatsache vorausgesetzt: »Die bildliche Imitation hat sich aus der Dekoration entwickelt — die Zeichnung als Darstellung ist einst aus dem Ornament hervorgegangen — und dieses Verhältnis wirkt durch die ganze Kunstgeschichte nach.« Für alle diejenigen, die solche prähistorische Tatsache nun nicht für erwiesen halten, wird damit die Lehre Wölfflins auch von dieser Seite zu einer lediglich dogmatischen Geschichtskonstruktion. Schon der Anfang der Begriffsreihe ist eine Falle.

Lassen wir also den unerwarteten, nach eigenem Belieben hinein-

gelegten Inhalt des »Linearen« vorläufig auf sich beruhen, — wir werden von selbst an der Stelle zu ihm zurückgeführt, wohin er seiner Natur nach gehört, — und wenden uns zunächst dem herrschenden Hauptbegriff zu, dem sein Partner doch nur auf den Leib zugeschnitten worden ist, damit die Dialektik der ganzen Reihe von Begriffspaaren überhaupt beginnen könne. Schon zwanzig Jahre früher habe ich in meiner, auch Max Klinger und Heinrich Wölfflin antwortenden Schrift »Zur Frage nach dem Malerischen« eine Verbesserung dieser Fragestellung überhaupt vorgenommen, indem ich die Forderung erhob, wir müßten, um innerhalb der Kunstlehre zu einer wissenschaftlich befriedigenden Definition zu gelangen, streng daran festhalten, daß bei der Begriffsbestimmung von der Malerei als Kunst ausgegangen werde. Es sei etwas ganz anderes, nach dem Wesen der Malerei oder der Plastik zu fragen, als nach dem des Malerischen, des Plastischen, das sich doch außerhalb des Sondergebietes der Kunst ebenfalls zeigen und in das der Nachbarinnen ausbreiten könne. Wer stellt wohl die Frage nach dem Musikalischen oder nach dem Poetischen, wenn es sich erst um das Wesen der Musik oder der Poesie als Kunst handelt? Das Adjektivum dürfe bei uns in erster Linie nichts anderes bedeuten, als was zum Wesen der Einzelkunst gehört, aus deren Namen es gebildet ist. Das »Malerische« heißt dann im strengen Sinne das spezifisch Malerische, das wir als eigenste Leistung von der Kunst der Malerei erwarten und aussagen. Ich wußte mich damals, im Gegensatz zu Max Klinger, mit Heinrich Wölfflin darin einig, daß die Unterschiede technischer Mittel keine genügende Begründung dafür abgeben, die Darstellung auf der Fläche in zwei verschiedene und ganz selbständige Künste, Malerei und Zeichnung (oder Griffelkunst), auseinander zu reißen und etwa die erstere als farbige Darstellung auf der Fläche (oder Pinselkunst?) zu bestimmen. Es müsse vielmehr das Gemeinsame zwischen beiden, über alle Bedingungen verschiedenartiger Herstellungsmittel hinweg, festgehalten und einheitlich bestimmt werden. Erst wenn die Lösung dieser Aufgabe befriedigend gelungen sei, könne auch die erweiterte Verwertung desselben Wortes in Betracht kommen, wo nicht unmittelbar und im engsten Sinn das Wesen der Malerei als eigener Kunst gemeint sei. Alsdann aber handle es sich immer um eine übertragene Bedeutung. Vom natürlichen Ursprungsgebiet und vollberechtigten Geltungsbereich des streng genommenen Wortsinnes verpflanzt man die Benennung dann auf erweiterte Grenzen, etwa der näheren oder ferneren Nachbarschaft der Schwesterkünste zuerst, deren Bestrebungen sich bis zu einem gewissen Grade als verwandt erweisen könnten oder gar unmittelbar damit berühren, wie wir dies vorhin schon bei Relief-

kunst und Malerei hervorgehoben haben. Sowie wir jedoch zu den anerkannten selbständigen Künsten, wie die Plastik oder gar die Architektur, übergehen, für die doch ihrerseits das nämliche Gesetz der Wesensbestimmung gilt, daß sie zunächst nur in ihrer spezifischen Eigenart gefaßt werden dürfen, unter entschiedenem Ausschluß aller vom Kern ihres Wesens abweichenden Erscheinungen, die sich im Lauf der Geschichte ja sehr wohl einzustellen vermögen, da kann eben nur mit kritischem Sinn und unter strenger Kontrolle versucht werden, wie weit die Übertragung des fremden Wesensausdrucks, also etwa »Malerisch« auf die Plastik, oder »Plastisch« auf die Malerei, noch im eigentlichen Verstande möglich und verantwortbar sei, oder aber, wie beim Versuch auch in der Architektur nicht allein das Plastische anzuerkennen, sondern auch das Malerische wiederzufinden, bereits eine freiere Verwendung in bewußt uneigentlichem Sinne erlaubt werden dürfe, d. h. wie weit eben die Analogie gehen möge, ohne in gewissenlose Begriffsverwirrung auszuarten. Meine logische Forderung ist damals unbeachtet geblieben, obgleich ich selbst sie für alle besprochenen Künste bereits erfüllt, also jedenfalls das notwendige Verfahren zur Auseinanderhaltung des eigentlichen und des uneigentlichen Sinnes, des strengen und des sinnvoll erweiterten oder freier übertragenden Sprachgebrauchs vorgemacht hatte. Jetzt verfällt auch Wölfflin beim Begriff des Malerischen wieder in den gerügten Fehler, das Wesen einer menschlichen Betätigung an der Hand von Ausnahmen bestimmen zu wollen. »Über der Feststellung der Tatsachen, die der Kunst der Darstellung auf der Fläche eigentümlich sind,« schreibt er — soweit also der richtigen Methode wohl bewußt! —, »wollen wir aber nicht vergessen, daß wir auf einen Begriff des Malerischen zielen, der über das Sondergebiet der Malerei hinaus verbindlich ist, und für die Architektur ebensoviel bedeutet wie für die Künste der Naturnachahmung« (also Bildnerei und Malerei zusammengenommen)[1]. Das ist eine bewußte μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, um mit Aristoteles zu reden, und zwar ohne Rücksicht auf die Ver-

---

[1]) Nur Joseph Strzygowski möchte uns hinter die Einsicht der antiken Kunstlehre: Ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι (Plutarch) zurückwerfen, indem er nur das Material als einzigen Unterscheidungsgrund anerkennt (Die bildende Kunst der Gegenwart, 1907). Aber auch Richard Hamann hat in dieser Zeitschrift, bei dem Versuch, das »Plastische« zu bestimmen, meine Warnung außer acht gelassen (1908). Ganz ebenso steht es bei Karl Scheffler, der eine Charakteristik der Plastik als einer Zwitterkunst zwischen Architektur und Naturnachahmung entwirft (Deutsche Kunst 1915, S. 51), aber auch »außer Hildebrands wertvoller kleiner Schrift eigentlich nichts Grundlegendes« anzugeben weiß, ja sogar in Lessings Laokoon noch eine Entdeckung zu machen wähnt, »der großen Teilen der Deutschen noch heute als ein Katechismus der Kunst gilt«.

unklärung, die damit in den Köpfen befördert wird, denen man Grundbegriffe bieten will, damit sie selber davon profitieren können, wie der Meister sein Beispiel gibt. Es sind doch mindestens zwei, ja schon drei verschiedene Begriffe, die hier unter einem und demselben Wort zusammengewürfelt werden: erstens das Malerische im engsten und eigentlichen Sinne, das nur der Malerei als Kunst selber zukommt; zweitens in übertragener Bedeutung, soweit es etwa von anderen Künsten ausgesagt werden kann, die vielleicht zeitweilig malerischen Anwandlungen unterliegen, Tendenzen verfolgen, die sonst nur die Malerei selber vollauf befriedigen kann; und bei dieser Übertragung ergibt sich der dritte Unterschied nach dem Grade der Genauigkeit des Vergleichs, so daß wir eine weitere Bedeutung als die uneigentliche bezeichnen mögen. Dabei wird noch ganz abgesehen von dem populären Sprachgebrauch, der sich an der Hand des »objektiv Malerischen« bei Wölfflin noch an recht verschiedenartigen Beispielen genauer zergliedern und nach dem ausschlaggebenden Merkmal klassifizieren ließe.

Das Verfahren der Begriffsbildung, das ich vor zwanzig Jahren gefordert und selber eingeschlagen habe, ist nichts anderes als die Aufstellung eines sogenannten »Idealtypus«, die allen Wissenschaften von der menschlichen Kultur eigentümlich und in gewissem Umfang unentbehrlich ist. Sie ist deshalb bei den Logikern der Kulturphilosophie neuerdings wiederholt erörtert und nachgeprüft, von den besten Denkern auch der Sozialwissenschaften in ihrer Berechtigung anerkannt und als Leistung der Theorie für alle und jede Arbeit der empirischen Forschung aufgewiesen worden. »Wenn eine genetische Definition des Begriffsinhalts versucht werden soll,« schreibt z. B. Max Weber[1]), »so bleibt nur die Form des Idealtypus zu erfüllen. Es ist ein Gedankenbild, welches nicht die historische Wirklichkeit oder gar die ‚eigentliche' Wirklichkeit ist, welches noch viel weniger dazu da ist, als ein Schema zu dienen, in welches die Wirklichkeit als Exemplar eingeordnet werden sollte, sondern welches die Bedeutung eines rein idealen Grenzbegriffs hat, an dem die Wirklichkeit zur Verdeutlichung bestimmter bedeutsamer Bestandteile ihres empirischen Gehalts gemessen, mit dem sie verglichen wird. Solche Begriffe sind Gebilde, in denen wir Zusammenhänge unter Verwendung der Kategorie der ‚objektiven Möglichkeit' konstruieren, die unsere, an der Wirklichkeit orientierte und geschulte Phantasie als adäquat beurteilt.« »Der Idealtypus ist in dieser Funktion insbesondere der Versuch, solche Zusammenhänge, wo

[1]) Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik XIX (1904), S. 67 f.

immer sie uns gegeben vorkommen, oder deren Einzelbestandteile in genetische Begriffe zu fassen.«

Wir sind in der Kunstwissenschaft jedoch immer noch viel glücklicher daran als die Geschichtsphilosophen mit den Synthesen, die man als »Ideen« historischer Erscheinungen zu bezeichnen pflegt, oder als die Sozialphilosophen mit ihren Idealtypen irgendwelcher historisch gegebenen Gesellschafts- oder Wirtschaftsorganisation, irgendwelcher nur im Verlauf der Zeit beobachtbaren Kulturerscheinungen. Wir sprechen ganz geläufig von Einzelkünsten und von der Kunst im allgemeinen als deren Zusammenfassung, wie von einem völlig eingebürgerten und sicher gehandhabten Gemeingut, sind uns aber doch wohl klar, daß darin nicht allein die Ergebnisse historischer Empirie und unaufhörlicher Induktion vorliegen, sondern auch ein gut Teil theoretischer Begriffsbildung. Wir sprechen von Kunstgattungen, sollten uns aber doch bewußt sein, daß eine Einzelkunst keine »Gattung« im eigentlichen Sinne, d. h. der natürlichen Tier- und Pflanzengattungen sein kann, sondern nur in übertragener Bedeutung des geläufigen, der Natur gegenüber eingeübten Schematismus: Gattung, Art, Spezies und dergleichen, behufs bequemerer Klassifikation oder übersichtlicher Gliederung des Kunstbereiches nach Analogie eines Naturreiches. Uns sind aber die Begriffe doch nur gedankliche Mittel zum Zwecke der Beherrschung des empirisch Gegebenen, und können nur dies sein. Also dürfen wir uns ruhig eingestehen, daß unsere Aufstellung einer Einzelkunst auf Grund einer Zusammenfassung wirklich vorliegender Werke der Gegenwart oder der Vergangenheit nichts ist und nichts sein kann als ein solcher »Idealtypus«.

Aber die Fülle der konkreten Anschauung solcher Werke, die klare Sonderung der historischen Perioden, ihrer schöpferischen Tätigkeit, gestattet uns, von solcher Einzelkunst zu sprechen wie von einem Gattungstypus. Indessen, angesichts der Reihenfolge der Entwicklungsphasen, die sie durchlaufen hat, ergibt sich sofort die Notwendigkeit, daß dieser Gattungstypus sich verschieben muß, wie unter dem Problem der Erhaltung der Arten auch der Typus dieser sich wandeln mag, innerhalb umschreibbarer Grenzen. Angesichts einer oder mehrerer solcher besonders einander näherstehender Entwicklungsphasen, Stilperioden, verwandelt sich der Typus durch Aufnahme des historisch Individuellen jeder einzelnen Gesamterscheinung zum gemeinsamen Ideal. Darunter verstehe ich nicht das subjektive Ideal der Vorstellung, ein Gedankenbild etwa, das der Phantasie als Ziel der Sehnsucht vorschwebt, sondern das ganz konkrete, objektive Ideal der Anschauung, das in der Wirklichkeit der vollendeten Kunst-

werke selbst gegeben vorliegt[1]). Es beruht auf einer glücklichen Vereinigung zwischen Typus und Individuum oder umgekehrt, es ist die höhere Einheit zwischen Individuum und Typus, je nachdem man von der einen oder der anderen Seite der vorliegenden Erscheinungen ausgeht. Deshalb bekommt auch der Begriff einer Einzelkunst als Idealtypus bei uns einen günstigeren Inhalt als bei den rein gedanklichen Gebilden der Geschichtslogiker. Ein Idealtypus ist ja wieder die Zusammenfassung durchgehender Merkmale aus einer Reihe von Idealen zu einem allen gemeinsamen Typus. Je mehr es gelingt, die individuelle Lebensfülle der historischen Wirklichkeiten zu bewahren, desto mehr wird dieser Idealtypus selbst wieder zu einem höheren Ideal. Ein solcher Prozeß läßt sich beobachten, wenn wir z. B. den Grundbegriff der »Malerei« als Einzelkunst aufstellen. Je mehr wir nach unserer Aufgabe genötigt sind, auch die Malerei des Mittelalters, die Anfänge ihrer Entwicklung bei primitiven Völkern hereinzuziehen, desto mehr wird die Zusammenfassung sich typisch verallgemeinern, auf wenige entscheidende Merkmale beschränken; je mehr wir dagegen die ausgemachten Blüteperioden der Malerei unter sich allein vergleichen dürfen, desto näher kommen wir dem höchsten Ideal. Und wenden wir diesen so gewonnenen »Idealtypus« wieder als Maßstab vergleichender Betrachtungen an, so darf er auch als historisch erfülltes und nachweislich erfüllbares Ideal mit gutem Gewissen im Sinne des »Vorbildlichen« gebraucht werden und hat sich vor dem Anspruch des »Seinsollenden« nicht so zu scheuen wie die rein logischen Gedankengebilde der empirischen Sozialwissenschaft, die solchen Forderungscharakter sorgsam fernhalten muß, so schwer es ihr werden mag, die menschliche Denkweise nach Wertideen gerade da wieder auszuschalten, wo sie das Lebenselement ausmachen, wie in aller unserer Auffassung der Kulturerscheinungen. — Der Idealbegriff einer Einzelkunst ist immer an eine Wertidee gebunden; die Bedeutung ihres Schaffens und der Grund dieser Bedeutung kann nur durch diese Beziehung verständlich gemacht werden; also mag er, ja muß er auch normative Funktion erhalten. Wir beurteilen den Wert eines Kunstwerks immer nach diesem Maßstab seiner Vollkommenheit, wenn auch immer unter Rücksichtnahme auf das historische Entwicklungsstadium der Einzelkunst, der es angehört.

Meine Begriffsbestimmung der Malerei ist denn auch immer von dem Wesen dieser Kunst in ihrer Eigenart ausgegangen und hat im vollen Bewußtsein der Zusammengehörigkeit ihres Schaffens mit der mensch-

[1]) Vgl. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter usw. 1905, S. 53 f.

lichen Kulturwelt nach dem Wert gefragt, den sie im Unterschied von ihren Schwesterkünsten darzustellen trachtet und zu vermitteln weiß. Meine Antwort lautet ganz einfach: Der Wert, den sie uns bietet, ist das »Bild«. Und dieses ward technisch zunächst als »flächenhafter Auszug aus Körpern und Raum« bezeichnet, oder formal und inhaltlich zugleich als »Einheit zwischen Körpern und Raum«, als »Zusammenhang zwischen den Dingen der Welt und mit der Welt, die das Bild in einem Ausschnitt umspannt«.

Diesem Wert sucht auch das Relief mit seinen plastischen Mitteln schon beizukommen, soweit es eben vermag, ohne die Rundung der Körperformen aufzugeben, indem sich die Körperbildnerin an die gemeinsame Grundfläche bindet. Das Reliefbild des Plastikers und das reine Flächenbild des Malers geben zunächst beide eine Sehgemeinschaft, aber das erstere noch auf tastbarer Unterlage, unter der Vorherrschaft des Körpereindrucks, wenn auch immer zugleich mit diesem der Raumeindruck aus der gemeinsamen Gestaltungsschicht entsteht, der diese Körper zusammen angehören. Die gemeinsame Grundfläche wird aber im Werk des Malers notwendig zur Trägerin des entscheidenden Haupteindrucks, d. h. des umgebenden Raumes, in den alle Figuren oder sonstigen Erscheinungen eingehen, der sie alle umfängt und beherbergt; sie wird zur ersten Trägerin der Einheit zwischen Körpern und Raum, die uns der Maler als seine Errungenschaft eines neuen Wertes zeigt, aber eben nicht mehr tastbar, sondern nur noch sichtbar vor Augen stellt. Darin liegt auch der Weg ihrer Entwicklung vom Nahbild zum Fernbild vorgedeutet, dem schon der Reliefbildner nur mühsam und in beschränkten Grenzen zu folgen vermag, bis er notwendig den Wetteifer aufgibt, sowie ihm der Wert der Körper selbst als sein eigenstes Anliegen abhanden kommt.

Im Bilde des Malers dagegen liegt der Wert, dem er nacheifert, weder in den Körpern für sich noch etwa im Raume für sich, sondern eben in der Gemeinschaft, der Einheit, dem Zusammenhang zwischen beiden. Nur spielt indes auch hier die Entwicklung hinein, zeitweilig das eine oder das andere als überwiegende Hauptsache hervorzuheben oder gar die innerste Aufgabe selbst zu verdunkeln oder zu gefährden [1]).

[1]) Deshalb habe ich auch diese »Metamorphose des Bildes« für den Historiker zu fassen gesucht und auf eine Formel gebracht, die ihm wenigstens als heuristisches Mittel bei der Forschung zustatten kommen mag. Bezeichnen wir den zweidimensionalen Auszug mit dem Wurzelzeichen der Mathematik, so lassen sich die beiden Faktoren, aus denen sich der Inhalt zusammensetzt, in großen Buchstaben K (Körper) und R (Raum) wiedergeben, oder in denselben Zeichen des kleinen Alphabets nach ihrem Wertverhältnis zueinander unterscheiden. Sie werden als Einheit durch eine Klammer zusammengefaßt, und mit dem Additionszeichen verbunden, das schon die Möglichkeit frei läßt, dem einen oder dem anderen Bestand-

Der Zusammenhang im Bilde des Malers oder des Zeichners, die beide doch auf denselben Wert des Ganzen ausgehen, das sie nur mit verschiedenen Mitteln hervorbringen, bleibt zunächst ein sichtbarer; denn das natürliche Sehfeld unseres Augenpaares bietet den Wert der Wirklichkeit, dessen vorübergehende, oft ganz flüchtige Erscheinung festzuhalten und auf die Fläche zu bannen, die künstlerische Kraft herausfordert und zur Tätigkeit anreizt. In diesem Gebiet, das wir das »Objektiv-Malerische« nennen mögen, liegen die spezifisch malerischen Werte des Daseins und des Lebens ausgegossen; aber es brauchen durchaus nicht immer oder nur vorwiegend Bewegungseindrücke zu sein, die ihre Anwartschaft bestimmen (wie Wölfflin meint); sondern es liegt ihnen oft und lange noch ganz etwas anderes zugrunde. Denn was wir im Sichtbaren sehen und wiederfinden, hängt bekanntlich schon von dem Interesse, das wir zu dem Bilde mitbringen, ab, und bleibt, auch wenn wir unerwartet neue Werte darin entdecken und sehen lernen, immer von den Wertideen bestimmt, für die wir zugänglich und empfänglich zu werden vermögen. Die Figuren sind etwa im Umriß allein gezeichnet oder im Schattenriß voll ausgetuscht; die Fläche bedeutet den Raum, in dem sie sich befinden; eine Grundlinie bestimmt etwa den Standort und damit das Verhältnis zu dem Ausschnitt, in dem sie erscheinen; der unbezeichnete Grund kann nah und eng abschließen, kann sich aber auch zur Weite der Welt ausdehnen, je nach dem Gewicht, das in seine Wagschale gelegt wird. Ein »*hic et nunc*« oder ein »*ubique*« in Ort und Zeit ist möglich, mit beiden Gliedern erreichbar. Aber mit den Beziehungen der nebeneinander aufgereihten oder zueinander gekehrten Gestalten entspinnt sich im Geiste des Betrachters ein mimischer Zusammenhang, den wir unmittelbar im Sichtbaren zu suchen und zu verstehen gewohnt sind. Sowie wir damit nach dem inneren Zusammenhang der Personen fragen, — der hinter dem äußeren zu liegen scheint, — wenn wir das Nebeneinander in ein Nacheinander auflösen, wozu uns die schweifenden Blicke der Augen selbst schon überleiten, oder das Nacheinandersehen wieder in ein Miteinander zusammenfassen, wie es im Ausruhen des Schauens sich ergibt, — so entsteht schon abermals ein Neues, nämlich die poetische Einheit oder der motivierte Zusammenhang, den wir entweder als

---

teil den Vorrang einzuräumen. Dann bedeutet $\sqrt{(K+r)}$ ein Figurenbild, in dem die Körperwerte bevorzugt bleiben, $\sqrt{(R+k)}$ dagegen umgekehrt eher ein Landschaftsbild, in dem der umgebende Raum das Hauptabsehen geworden ist, während die gleiche Größe beider $\sqrt{(k+r)}$ und $\sqrt{(r+k)}$, ebenso wie $\sqrt{(K+R)}$ und $\sqrt{(R+K)}$ wenigstens die Größe des Formates und innerhalb dieses noch den Vortritt des körperlichen oder des räumlichen Gehaltes anzudeuten gestattet.

»Vorgangseinheit« (mit Hildebrand) oder als »Fabel« (etwa mit Lessing), als Erzählung oder als Handlung, mit ihrem Fluß des Geschehens oder ihrem Widerspiel der Beweggründe hinüber und herüber, genug, immer nach Gesichtspunkten der Dichtung näher bestimmen. Erst beträchtlich später erweitert sich der Blick über das Interesse an den Gegenstandsvorstellungen und den Dingbeziehungen hinaus zur Erfassung der Umwelt und sucht die Einheit nicht mehr nach Analogie des lebendigen menschlichen Subjekts, sondern im Objekt selber, wohl gar über die Personen und Sachen hinaus in dem Schauplatz, in der Natur, die alle ihre Bewohner bestimmen, oder in der Weite da draußen, deren Inhalt und Bedeutung wieder ganz von der Phantasie des Beschauers abhängt, lange noch, bevor die Verbindung mit dem Naturgeschehen des Tages, der Nacht, der Stunde, oder der Jahreszeit mit ihren Kennzeichen oder ihren Rätseln, endlich erst mit ihren überlegenen und überwältigenden Gesetzen dareinwirkt. Dann beginnt die Rolle des Lichtes und der Schatten, der Farben und der Luft, die alle Einzeldinge in sich aufnehmen, einen vollständigen Umschwung zu erleben, — Bedeutungswandel von äußerster Tragweite, bis zu ungeahnter Metamorphose, bis zur letzten Verschiebung der Pole. Aber von einer Ablösung des Augenscheins für sich, des rein optisch wahrnehmbaren körperlosen Schimmers braucht in dieser gesamten Entwicklungsgeschichte des Bildes noch gar nicht die Rede zu sein. Das Anliegen der Malerei beginnt viel früher, wird mit viel primitiveren Mitteln schon erreicht, und erobert die Werte, die nur zwischen Körpern und Raum ausgebreitet liegen, die weit über jene Einzelwerte hinausreichen, die Statuenbildnerei mit ihren vollausgerundeten Körpern zu geben vermag oder Raumgestaltung mit ihren tastbaren Grenzen zu verwirklichen trachtet. Sind es bei der Körperbildnerin, wie wir uns gesagt haben, in erster Linie Werte des Daseins, der ruhigen Existenz, des bleibenden Bestandes, so sind es bei der Bildkunst ohne Zweifel die Werte des Lebens, des Zusammenhangs aller Menschenkinder und Einzelgeschöpfe unter sich oder mit der umgebenden Natur, die zur Darstellung kommen und verewigt werden.

In solchen Verwandlungen des Bildes und seiner inhaltlichen wie formalen Entwicklungsmöglichkeiten spiegelt sich auch der Fortgang und der Wechsel der Wertideen, die in aller schöpferischen Tätigkeit lebendig wirken. In der Auffassung jenes Zusammenhanges liegt ohne Zweifel eine höhere Stufe seelischer und geistiger Verarbeitung der Welt durch den Menschen gegeben, und der Wert, den die Malerei als ihr eigentümliches Darstellungsgebiet ergreift und immer weiter entdeckend ausschöpft, kann von der Kulturphilosophie nur

als ein Beweis inneren Aufstiegs gewürdigt werden. Von alledem finden wir bei Wölfflin in dem Kapitel über das Malerische keine Spur, es sei denn in der Entwicklung der Sehweise, des rein optischen Erlebnisses, auf das er auch die Geschichte der Kunst und ihrer Stile zurückführen will. Bei ihm ist es ein Wandel im Auge, nicht einmal des reproduktiven Aktes, auf den alles hinausläuft, oder negativ eine Abnahme der Beteiligung unserer Tastempfindungen beim Schauen der Erscheinungen. Obwohl er gar manchen entscheidenden Ausdruck und manchen bestimmenden Gesichtspunkt aus meinen Schriften aufgenommen hat[1]), wie es bei fortschreitender Beschäftigung mit denselben Grundfragen wohl nicht anders sein kann, so hält er doch hartnäckig an der Erklärung fest, der »Bewegungseindruck« sei immer die Hauptsache, auf die es im Wesen des Malerischen ankomme. »Es können Verschlingungen der Form sein oder besondere Ansichten und Beleuchtungen, immer wird die feste, ruhende Körperlichkeit überspielt sein von dem Reiz einer Bewegung, die nicht im Objekt liegt« ... »Der Bewegungsbegriff gehört zum Wesen des malerischen Sehens« ... »Das malerische Auge visiert auf jene Bewegung hin, die über das Ganze der Dinge hinweggeht.« — Ich bin dagegen nach wie vor überzeugt, daß solche Ansicht nur auf einer Täuschung beruht, die den Sinnesreiz für das Wesentliche nimmt und die optische Erscheinung ablöst von dem, was ihr eigentlich

[1]) Um nicht den Wortlaut aus meinen Beiträgen zur Ästhetik der bildenden Künste zu wiederholen, setze ich eine Stelle aus Ghibertis Kompositionsgesetzen 1899, S. 12 hierher: »Vergleichen wir die Einzelfiguren der Kirchenväter und Evangelisten als plastische Gebilde, so kann auch da über das gotische Prinzip der Schulung kein Zweifel walten. Schlank und feinknochig ist das Gerüst des Körpers, dessen Gliedmaßen wesentlich zu dem mimischen Ausdruck mitwirken, als dessen Träger allein das menschliche Gewächs seinen Wert zu erhalten scheint. Das sprechende Gebaren geht in großem Zuge durch die ganze Gestalt und wird eindrucksvoll klar gehalten. Über diese fast lineare Grundform legt sich die fließende Draperie, deren Faltenzüge die festen Punkte des Aufbaues, besonders hervorragende Gelenkköpfe, unter sich verbinden. Solches Gehänge bekundet schon ein malerisches Element, indem es den Zusammenhang zwischen dem organischen Körper und seiner Umgebung herstellt ... In dem sanften Übergleiten aus der Körperlichkeit zum Flächenhaften verrät sich schon der harmonische Geschmack Ghibertis und sein feinsinniges Gefühl für malerische Schönheiten, die der starren Form allein nicht eignen, sondern nur dem Zusammenhang der Dinge für unser Schauen ... Er sieht mit seinem natürlichen Auge schon Einheit und Zusammenhang, wo anderen nur Stückwerk geraten will, das, aufgebaut und zusammengeschweißt, doch wieder auseinanderfällt.« Filippo (Brunelleschi) lehrt »die Einheit zwischen Körper- und Raumfaktoren durch das Gesetz der Linearperspektive hervorzubringen«. Ich hätte auch schon auf meinen Donatello (1886) hinweisen können, z. B. auf das, was über die Statuen am Campanile (S. 18) und über die Paduaner Reliefs (S. 46) gesagt wird.

zugrunde liegt, nämlich: Einheit und Zusammenhang, das Ganze aus Körpern und Raum, das unser Sehfeld hier, das Flächenbild des Malers dort darbietet und als höheren Wert über alle Raumgrößen oder Körperformen hinaus vermittelt.

Mit solcher ausschließlichen Beschränkung auf formale Symptome der Sichtbarkeit und des optischen Eindrucks kann sich selbstverständlicherweise keine Verständigung mit der Kulturphilosophie verbinden. Dazu hilft auch schwerlich die Versicherung: was dort über Malerisch und Nichtmalerisch auseinandergesetzt sei, bilde »einen Teil des Ausdrucks, den die Weltanschauung sich in der Kunst gegeben hat« (S. 73).!

Kehren wir mit dieser Erkenntnis zu Wölfflins Gegenüberstellung des Linearen und des Malerischen zurück, so können wir nicht anders, als auch hier denselben Grundfehler erwarten, den die Wirtschaft mit dem Adjektivum schon auf der einen Seite mit sich gebracht hatte, weil die Definition der Malerei als Kunst versäumt ward. Der eigentliche Sinn wird nicht von der übertragenen Bedeutung geschieden, die Flächenkunst als das Gegebene vorausgesetzt, unter das sich alle Begriffe, sei es auch in unverkennbarer Abbiegung ihrer ursprünglichen Struktur, unterzuordnen und zu fügen haben.

Das Lineare gibt »die greifbare Zeichnung. Der Akzent liegt auf den Grenzen der Dinge; das konturierende Sehen isoliert die Dinge, das Interesse liegt mehr in der Begreifung der einzelnen körperlichen Objekte als fester, tastbarer Werte.« »Die Linie dient als Blickbahn und Führerin des Auges« (S. 15). Wo das »Entscheidende« gegeben werden soll, heißt es (S. 22): »Wir müssen auf den Grundunterschied linearer und malerischer Darstellung zurückgehen, wie ihn schon das Altertum erkannt hat: daß jene die Dinge gibt wie sie sind, diese, wie sie zu sein scheinen ... In der Kunst haben diese Begriffe ihr dauerndes Recht. Es gibt einen Stil, der, wesentlich objektiv gestimmt, die Dinge nach ihren festen, haltbaren Verhältnissen auffaßt und wirksam machen will, und es gibt im Gegensatz dazu einen Stil, der, mehr subjektiv gestimmt, der Darstellung das Bild zugrunde legt, in dem die Sichtbarkeit dem Auge wirklich erscheint, das aber mit der Vorstellung von der eigentlichen Gestalt der Dinge oft so wenig Ähnlichkeit mehr hat.« Da meinen wir, wir seien auf dem Wege zu einer psychologischen Interpretation der beiden weit auseinander gehenden Auffassungsweisen, zu einer Unterscheidung der Wertideen und damit zu einer großen, kulturgeschichtlichen Perspektive! — Aber es bleibt bei der stilkritischen Unterscheidung; es hat bei der »mehr subjektiven oder mehr objektiven Stimmung« — wessen? doch nur der Künstler? — sein Bewenden. Und wir fragen uns, ob nicht

auch hier »eine Weltanschauung hinter den künstlerischen Interessen sichtbar werde«. Ist es denn wirklich nur ein Stil, um den es sich handelt, oder ein Gegensatz zweier innerhalb der Flächenkunst allein? Ist es nicht vielmehr der entscheidende Wesensunterschied zweier Künste, wie er sich nach dem besonderen Wert, den sie jede für sich ergreifen und vermitteln, erschaffen und verewigen, schon erkennen läßt. Ist nicht durch diesen logischen Fehler, nach unzulänglicher Denkarbeit bei der Gesamtdisposition des Buches, die ganze verzwackte Sinnerklärung des »Linearen« und die einseitige Definition der »Zeichnung« erst notwendig geworden? Überall bricht denn auch der eigentliche Gegenbegriff des Malerischen hervor, der nicht das »Lineare«, sondern nur das »Plastische« sein kann. Und dieser fehlt in dem grundlegenden Ansatz. Er schleicht sich nachträglich durch Hintertüren ein, aber stets in dem unvollständigen und uneigentlichen Sinn des »plastischen« Augenscheins, der »plastischen« Flächenwirkung, also in der Beschränkung auf die zwei Dimensionen der Ebene, und vermag nur einzuschmuggeln, was durch täuschende Mittel der perspektivischen Zeichnung, der rundenden Modellierung, der Helldunkelkontraste sonst umher für das Hineinsehen der dritten Dimension gewonnen werden kann. Der Vollbegriff des Plastischen fehlt, weil die Ableitung dieses Eigenschaftswortes von der Kunst der Plastik, der Körperbildnerin, verabsäumt worden.

»Das Umreißen einer Figur mit gleichmäßig bestimmter Linie hat noch etwas von körperlichem Greifen an sich«, heißt es durchaus zutreffend. »Die Operation, die das Auge ausführt, gleicht der Operation der Hand, die tastend am Körper entlang geht, und die Modellierung, die in der Lichtabstufung das Wirkliche wiederholt, wendet sich ebenso an den Tastsinn. Wie aber das Kind sich abgewöhnt, alle Dinge auch anzufassen, um sie zu »begreifen«, so hat die Menschheit sich abgewöhnt, das Bildwerk auf das Tastbare hin zu prüfen. Eine entwickeltere Kunst hat gelernt, der bloßen Erscheinung sich zu überlassen« [1]). Diese Herleitung, bei der nur auf der Seite der

---

[1]) Diese entwickeltere Kunst ist die Malerei. »Der malerische Stil hat sich von der Sache, wie sie ist, mehr oder weniger losgesagt. Zeichnung und Modellierung decken sich nicht mehr im geometrischen Sinne mit der plastischen Formunterlage (d. h. doch der vollrunden Körperlichkeit?), sondern geben nur den optischen Schein der Sache. Lauter Flecken stehen nebeneinander, unzusammenhängende.« Was heißt diese letzte Aussage: »Lauter unzusammenhängende Flecken stehen nebeneinander«? auf der Bildfläche nämlich. Der Zusammenhang, der hier gesucht und nicht gefunden wird, ist der Zusammenhang der Einzelgestalt, der Glieder zu einem Ganzen, also eines Gewächses. Es ist der Zusammenhang des organischen Körpers, um den es der Plastik zu tun ist. Im Werk des Malers kann die Körpereinheit zerrissen, verzettelt, aufgelöst werden; es ist ein

Zeichnung die Plastik, als die vorauszusetzende Kunst der Tastorgane selber, dazu gehört, wäre gewiß besser geeignet »kunstgeschichtliche Grundbegriffe« für primitivere Jahrhunderte zu entwickeln, als für den Umschwung der späten Stile, von Hochrenaissance zum Barock, für die Wölfflin sie heranzieht. In der letzten Zusammenfassung des Kapitels sieht er sich gezwungen, denn doch auf einen allgemeinen kulturphilosophischen Standpunkt überzutreten. Und siehe da! Wir lesen: »Der große Gegensatz des linearen und des malerischen Stils entspricht einem grundsätzlich verschiedenen Interesse an der Welt. Dort ist es die feste Gestalt, hier die wechselnde Erscheinung; dort ist es die bleibende Form, meßbar, begrenzt, hier die Bewegung, die Form in Funktion; dort die Dinge für sich, hier die Dinge in ihrem Zusammenhang.« Damit übernimmt Wölfflin ausdrücklich meine Formel für das Malerische, die auch sonst immer hereinspielt. Und ich könnte mich mit dem ganzen Satz völlig einverstanden erklären, wenn nur wenigstens statt des »linearen« der »plastische« Stil zu lesen stünde. Aber es handelt sich bei dem Inhalt dieses großen Gegensatzes überhaupt gar nicht mehr um Stile, geschweige denn Stile der Flächendarstellung allein, sondern um den Wesensunterschied zweier selbständiger Künste, Plastik und Malerei, und um den Gegensatz zweier Wertideen, der Körperlichkeit als Grundstock des Daseinswertes dort, des Zusammenhanges mit der umgebenden Welt als Spielraum der Lebenswerte hier, in voller Dreidimensionalität dort, im zweidimensionalen Augenschein hier.

Mit dem »grundsätzlich verschiedenen Interesse an der Welt« sind wir bei der Wertlehre, der auch die Kunstwissenschaft ebenso wie die Kulturphilosophie Rechnung zu tragen hat, wenn sie sich zu folgerichtigem Durchdenken ihrer Probleme zusammenrafft und nicht bei Einzelabschnitten der Stilentwicklung stehen bleibt. Der Begriff der Kultur selbst ist ein Wertbegriff[1]). Was wir eine Kultur nennen, ist »ein vom Standpunkt des Menschen aus mit Sinn und Bedeutung bedachter endlicher Ausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens«. Wenn Wölfflin schreibt: »nichts liegt der Kunsthistorie näher als Stil- und Kulturepochen parallel zu setzen«, so darf man zweifeln, wie weit er damit einverstanden sei. Wenn die Übereinstimmung beider auch nur als Möglichkeit zugestanden wird, so erwächst daraus auch für den Stilkritiker die Verpflichtung, das Problem der Stilentwicklung bis in die psychologische Erklärung der zu-

---

anderer Zusammenhang über alle Einzeldinge hin hergestellt; der Wert der Plastik ist wenn nicht untergegangen doch aufgehoben in dem höheren oder doch umfassenderen Wert der Malerei.

[1]) Max Weber a. a. O. S. 54.

gehörigen Kultur zu verfolgen. In deren Gesamtcharakter erst kann der letzte uns erreichbare Aufschluß erwartet werden. Dazu bedarf es eben des brauchbaren Rüstzeuges gemeinsamer Grundbegriffe der Kunstwissenschaft und der Kulturphilosophie, deren Notwendigkeit wir soeben verfechten.

Daß Wölfflin nicht selbst zu der Einsicht gekommen ist, sein ganzer Grundstock von fünf oder sechs angeblichen Paaren stilkritischer Handhaben sei von Anfang bis zu Ende schief gewickelt, wenn er seine Analyse der neueren Kunst mit dem zunächst der Flächendarstellung allein entnommenen Gegensatz von Linear und Malerisch beginne, das rührt in erster Linie davon her, daß er nicht auf die anerkannten und selbständig einander gegenüberstehenden Einzelkünste Plastik und Malerei zurückgeht. Wenn er aber darauf ausging, »die gleichen Begriffe möchten sich auch für andere Zeitalter als brauchbar erweisen,« dann hätte er von vornherein darauf bedacht sein müssen, daß die Behandlung des einzelnen Falles, der ihm zur Hauptsache ward, nicht der Allgemeingültigkeit der Voraussetzungen entbehre, d. h. der Verständigung mit der Kunstwissenschaft als Kulturwissenschaft und womöglich auch mit der Kulturphilosophie und ihrer Begriffsbildung, die ihm nach seinen Beziehungen zum »Logos« nicht fremd sein sollte.

(Schluß folgt.)

Bemerkungen.

Zum Formproblem der antiken Tragödie[1]).

Von

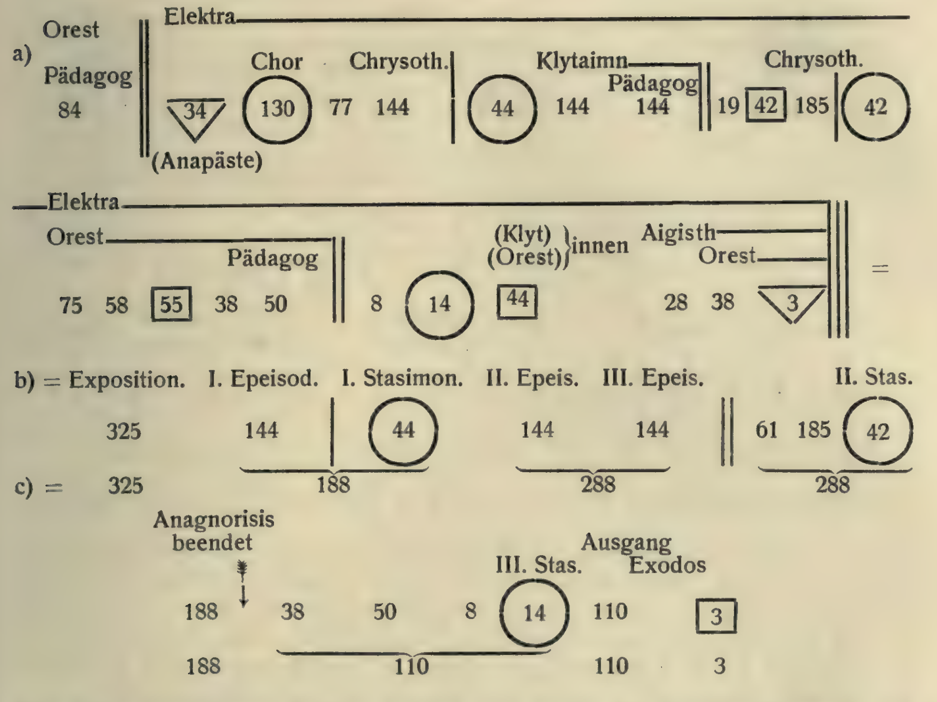
Robert Völpel.

Die reine Analyse der Überreste der antiken Kunst kann nicht zu wesentlichen Ergebnissen führen, wenn sie nicht Hand in Hand geht mit der synthetischen Betrachtungsweise mindestens der einzelnen Gattungen und Arten der Kunst, wie sie sich in der Kunst der Antike klarer gegeneinander abheben als in der gesamten Folgezeit. Die beträchtlichen Überreste der antiken Kunsttheorie des Dramas haben denn auch bei uns eine derartig umfangreiche Literatur insbesondere über das griechische Drama hervorgerufen, daß man diesen Gegenstand für restlos erschöpft halten sollte, wenn hier die Quantität des Gedruckten mit seiner Qualität in Einklang stände. Wäre nur ein Teil der Arbeit, die zur Lösung der Frage der Katharsis aufgewendet worden ist, der Aristotelischen Definition als Ganzem zugute gekommen, so könnte es nicht möglich sein, daß ein grundsätzliches Problem der Form der antiken Tragödie, dessen Stellung sich aus jener Definition ergibt, bisher nahezu völlig unberührt geblieben ist. Es beginnt nämlich bekanntlich die Definition: Die Tragödie ist die nachahmende Darstellung einer ernsten Handlung, die in sich abgeschlossen ist und eine bestimmte Größe hat ... Von der modernen Tragödie läßt sich nicht sagen, sie habe eine bestimmte Größe; galt dies von der antiken, so unterscheiden sich eben in diesem Punkte beide wesentlich. Es ist für unseren Sprachgebrauch dasselbe, zu sagen: die Handlung der Tragödie hat eine bestimmte Länge (denn μεγεθος ist die Länge, die zeitliche, sofern die Tragödie gespielt wird, die räumliche, insofern sie in einer Buchrolle aufgeschrieben ist, nicht etwa die innere Größe oder Bedeutung), oder die Tragödie selbst hat einen bestimmten Umfang, denn die Handlung beginnt ja mit dem ersten Verse bei jeder Aufführung und endigt mit dem letzten. Das einzige Mittel zur räumlichen oder zeitlichen Bestimmung des Gegenstandes ist die Zahl; sie ist als solches das unersetzliche Mittel der Erzeugung des Gegenstandes. Dieser Grundgedanke der idealistischen Philosophie ist in der unsrigen durch Kant, in der griechischen durch Pythagoras hervorgebracht worden. War also die Größe der griechischen Tragödie bestimmt, so war sie es durch die Zahl; das aber müßte sich noch heute feststellen lassen, soweit nämlich die überlieferten Tragödien vollständig erhalten sind, ohne Abänderungen, ohne Zusätze und Lücken. Das formale Problem der Größe der Tragödie stellt sich als ein metrisches dar. Wie die Gesetzmäßigkeit der Zahl als Metrik dem antiken Dichter das Mittel war zur Erzeugung der einzelnen Tragödie, so ist sie uns umgekehrt das Mittel, eben diese Gesetzmäßigkeit

[1]) Ich darf diese Arbeit nicht hinausgehen lassen, ohne auf die grundsätzlichen Bedenken hinzuweisen, die ich gegen das hier befolgte Verfahren an verschiedenen Stellen meines Buches »Vom Jenseits der Seele« geltend gemacht habe. M. D.

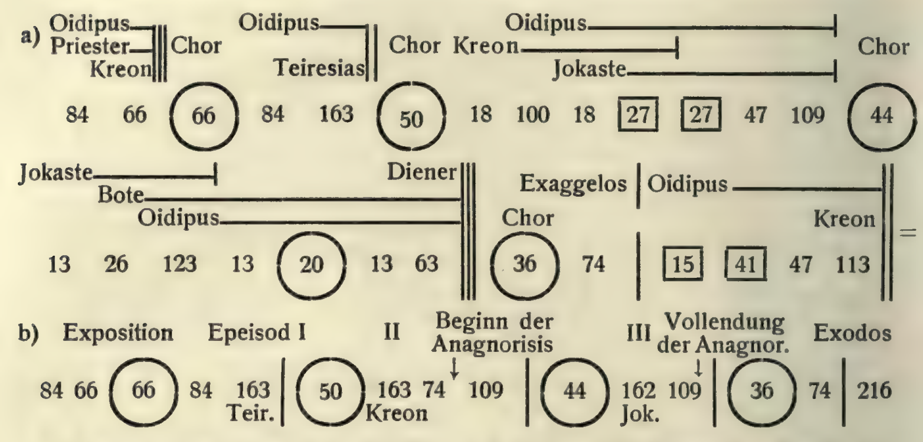
in jeder einzelnen Tragödie zu erkennen: es handelt sich um die Bestimmung der Tragödie als eines Ganzen durch die Zahl als Kategorie der Größe, als Maß. Ließ sich von der griechischen Tragödie im allgemeinen sagen, sie habe eine bestimmte Größe, so war dem Dichter das Maß nicht nur als Versmaß das Mittel zur Gestaltung der Rede, der poetischen Diktion im Gegensatze zur Prosa, sondern als Ganzes erhielt jede einzelne Tragödie ihre Bestimmung; der Begriff des metron ist zu dem platonischen metriotes (μετριότης) zu erweitern und durch ihn zu ergänzen. Die heutige Metrik als philologische Wissenschaft läßt uns hier im Stich; sie kennt nur das Maß als Versmaß und behandelt nur Versmaße, Versfüße, Wörter, Silben und Buchstaben. Daher ist ihr das sich aus Aristoteles' Definition ergebende Problem unbekannt und steht außer Diskussion. Damit hängt es zusammen, daß die pythagoreische Philosophie, deren entscheidende Bedeutung für die Entwicklung und Theorie der antiken Kunst und deren mächtiger Einfluß auf die gesamte Entwicklung der antiken Philosophie keineswegs unbetont bleibt, trotzdem zumeist mit dem rationalistischen Lächeln des Besserwissens über diese »naiven« Anfänge des Denkens dargestellt und bewertet wird. Sich die metrische Untersuchung der griechischen Tragödie als Einheit durch das Schlagwort »Zahlenmystik« unmöglich zu machen, verbietet die Autorität des Aristoteles und das Gewicht jener Definition, die noch dieses neue Problem in sich birgt, so viel sie auch behandelt worden ist. Hat nämlich die antike Tragödie im allgemeinen und jede einzelne im besonderen, was beides jene Worte der Definition gleichzeitig besagen, eine bestimmte Größe, so muß sich diese an den erhaltenen auch heute noch feststellen lassen. Sehen wir also einmal zwei relativ vortrefflich erhaltene Dramen daraufhin an: des Sophokles Elektra und König Oidipus.

Die Prologszene der Elektra zeigt uns Orest mit dem Pädagogen, die Szene umfaßt 84 Verse. Nachdem beide abgegangen, tritt Elektra allein auf die Bühne. Es folgt die Parodos des Chores, die Unterredung der Elektra mit dem Chore zunächst im lyrischen Wechselgesange, dann gesprochen im Versmaße des jambischen Trimeters (bis Vers 327 der Ausgaben). Nun beginnt das erste Epeisodion — in der eigentlichen Bedeutung des Wortes das Hinzu-Auftreten des zweiten Schauspielers zum ersten — die Szene zwischen Elektra und Chrysothemis; diese umfaßt von Vers 328—471 einschließlich genau 144 Verse. Chrysothemis geht; es folgt ein Chorlied. Danach das Auftreten der Klytaimnestra; diese Szene zwischen ihr und Elektra hat von 516—659 wiederum 144 Verse. Der Pädagog kommt hinzu und bringt die fingierte Nachricht von Orestes' Tode, die erste Szene des Dramas, in der die drei Schauspieler zugleich auf der Bühne sind; sie beginnt mit Vers 660 und schließt mit 803, hat also ebenfalls 144 Verse. Die drei aufeinander folgenden Epeisodien haben also je 144 Verse. »Zufall« wird man einwenden. Nichts in der Welt ist Zufall, auch nicht die Tatsache, daß diese auffallende Übereinstimmung der Größe dieser drei Epeisodien in einer Wissenschaft gänzlich unbeachtet geblieben ist, die von jeher die Betrachtung des einzelnen der des ganzen vorzog. Sehen wir weiter zu! Die Entwicklung der Handlung wird übersichtlicher, wenn wir sie metrisch schematisieren. Die einzelnen Szenen sind gegeneinander abgegrenzt durch das Auftreten oder den Abgang einzelner oder mehrerer Personen oder durch die Änderung des Versmaßes. Die Personen, welche zugleich auf der Bühne sind, stehen untereinander, die darunter stehende Zahl gibt den Umfang der Szene an. Die lyrischen Partien sind durch einen Kreis, die Kommoi durch ein Viereck kenntlich gemacht.



Die oben angegebenen Zahlen weichen von denen der Textausgaben, die aus praktischen Gründen seit den Erstdrucken beibehalten wurden, hier und da ab: für die lyrischen Partieen bedarf dies keiner Rechtfertigung, sie sind im Anschluß an O. Schröders *cantica* gezählt bei einzelnen Abweichungen mit Heranziehung des Laurentianus, soweit dies angängig; allein Verse 1007/8 sind als Einschiebsel getilgt. Nun sieht man, daß nicht nur die drei Epeisodien untereinander korrespondieren, in dem darauffolgenden Teil der Tragödie liegt ebenfalls eine harmonische Übereinstimmung der Länge der Szenen vor. Der Kommos entspricht dem zweiten Stasimon (42), die Szene Elektra-Chrysothemis mit 185 Versen den vier letzten des Dramas = 50 + 8 + 14 + 113. 113 Verse hat nicht nur die Exodos, sondern ebenso der erste und vierte Teil der großen Anagnorisisszene zwischen Elektra und Orest sowie der zweite und dritte Teil derselben Szene: 113 = 75 + 38 = 58 + 55. Der Chor hat danach außer der Parodos 44 + 42 + 14 = 100 Verse zu singen. Jedenfalls ergibt sich auch eine Responsion durch die Zusammenfassung der Szenen unter c), wenn man gemäß der Bedeutung, welche Aristoteles der Anagnorisis beilegt, einen Einschnitt bei Vers 1287 macht (Vollendung der Anagnorisis), und zwar im Schema: Exposition, a b b a c c, 3 Schlußverse.

Daß wirklich dem antiken Dichter die Rhythmisierung des Ganzen, nicht nur der poetischen Diktion im einzelnen, ein Kunstmittel der Gestaltung war, möge ferner die Entwicklung der Handlung des Oidipus tyrannos zeigen, jener vortrefflich erhaltenen Tragödie, an der auch nicht einmal zwei Verse wie im vorhergehenden zu tilgen sind. Von den Ausgaben abweichend sind zu zählen: das erste Chorlied zu 66, nicht 65 Versen, der Kommos 649 ff. zu 54, nicht 58, drittes Chorlied zu 44 statt 48, viertes zu 20, nicht 24, fünftes zu 36 statt 37 und schließlich 1297 ff. zu 15 Anapästen, Kommos zu 13. 28 statt zu 16. 16. 40. Dies ist das metrische Schema der Entwicklung der Handlung:



Die erste Szene hat wie in der Elektra 84 Verse. Die Responsion innerhalb der Exposition ist klar: Schema a b b a, 84. 66. (66) 84 = 300 Verse. Während Elektra außer in der Prologszene beständig auf der Bühne ist, wird die Handlung des Oidipus belebter durch die Chöre bei leerer Szene; der kurze vierte Chor macht hiervon eine Ausnahme. Dieser Chor ist ebenso in die Responsion einzubeziehen wie die Chöre in der Elektra, während die bei leerer Szene gesungenen hier außer Responsion stehen. In der Elektra ist die Entwicklung der Handlung durchaus in die Seele der Elektra gelegt. Ihre προαίρεσις ist, Rache zu nehmen für die Ermordung ihres Vaters; sie hofft also auf die Rückkehr ihres Bruders Orest, den sie nicht von Angesicht kennt. Da hört sie den erdichteten Bericht vom Tode des Orestes an und beschließt nun, selbst den Tod des Agamemnon zu rächen. Der tiefen Niedergeschlagenheit ihrer Seele folgt die jauchzende Freude, als sich ihr Orest zu erkennen gibt. Nun muß die Tat geschehen. Klytaimnestra ist durch den Bericht sicher gemacht, Aigisth ist herbeigelockt durch ihn; die blutigen Ereignisse selbst sind in den kurzen Exodosszenen zusammengedrängt. Der Umschwung der Handlung liegt in der Erkennung des Orest, zur Anagnorisis steigt die Handlung an, von ihr fällt sie wieder. Die Responsion der Teile, die durch die Vollendung der Anagnorisis gegeben ist, kann also in jenem Drama nicht zufällig sein; der antike Theoretiker der Kunst ging von ihr aus, weil der antike Dichter bewußt die Gestaltung der Handlung von ihr aus anlegte. Der Oidipus tyrannos nun läuft auf eine doppelte Anagnorisis hinaus: Oidipus will den Mörder des Laios finden und muß erkennen, daß er selbst den Laios erschlagen, ja daß er seinen Vater in ihm erschlagen hat. Die Exposition bietet die προαίρεσις des Oidipus, den Mörder des Laios zu finden. Die Enthüllungen des Sehers bringen psychologisch notwendig den Oidipus gegen Teiresias und Kreon auf. Jokaste sucht die Autorität der Mantik zu entkräften und erzählt, wie das Orakel, das dem Laios gegeben war, sich auch nicht erfüllt habe; denn der sei ja von Räubern an einem Dreiweg erschlagen worden. »An einem Dreiweg! Wo ist der Dreiweg? Wann ist es geschehen? Wie sah Laios aus? Wie reiste er? Allein oder in Begleitung?« »Mit fünf Begleitern.« Eins knüpft sich ans andere. In einer Szene von atemraubender Spannung wird es dem Oidipus gewiß, daß er selbst den Laios erschlug: αἰαῖ, τάδ᾽ ἤδη διαφανῆ, mit diesem Verse ist die erste Anagnorisis eingetreten. Aber Oidipus hält sich ja für den Sohn des korinthischen Königspaares, so läuft die Handlung nun auf die zweite Anagnorisis hinaus, daß er der Sohn des Laios ist. Der Bote aus Korinth zerstört seinen bisherigen Glauben, der

Diener, der einzige Überlebende, welcher mit Laios auszog, gibt ihm Gewißheit über seine Abkunft. Diese zweite Anagnorisis ist mit Vers 1182 der Ausgaben beendet: ἰου ἰου, τα πάντ᾽ ἂν ἐξήκοι σαφῆ mit der pathetischen Anrufung des Lichtes, das er nun nicht mehr sehen wird. Die psychologische Entwicklung der Handlung vom Standpunkte der Hauptperson aus macht es notwendig, den Höhepunkt und bedeutsamsten Einschnitt der Handlung in der Vollendung der Anagnorisis zu sehen. Und wie sollte es da zufällig sein, daß mit ihr eine ohne weiteres deutliche Responsion der Teile zusammenhängt? Nämlich (die außer Responsion stehenden Chöre bei leerer Szene nur durch einen Kreis angedeutet):

Exposition	I. Epeis.	II. Epeis.	1. Anagnorisis ↓	III. Epeis.	2. Anagnorisis ↓	Exodos
300	163	◯ 163	74 109	◯ 162	109 ◯ 74	216

Oder im Schema: Exposition. a. ✕ a. b. c. ✕ a. c. ✕ b. Exodos.

Es ist nicht anders möglich: Die Eurhythmie war dem antiken Dichter nicht nur das Prinzip der Gestaltung der Rede und des Gesanges, sie war es ebenso für die Entwicklung der Handlung, für die Komposition des Ganzen. So gut es einen Kanon des Polyklet gab, hat es einen für die Technik des Dramas gegeben. In welchem Verhältnis standen die Teile zum Ganzen? »Die notwendigen Proportionen müssen aus der Gesamtheit der Kunstwerke stets neu geschaffen werden und neu resultieren, nicht aber darf die Gesamtheit die Addition von feststehenden Einzelproportionen sein« (Hildebrand, Problem der Form). Gab es eine bestimmte Größe der griechischen Tragödie, so ging der Dichter bei der Komposition der einzelnen von ihr aus. Damit ist nicht gesagt, daß diese Größe konstant geblieben sei, während sich das Drama geschichtlich entwickelte; jedenfalls sind mit Aristoteles bestimmte εἴδη zu unterscheiden. Die Anwendung der antiken Proportionslehre im Rahmen des Dramas sei hier nicht weiter verfolgt. Daß sie in Betracht kommt, beweist ebenfalls die aristotelische Definition: μιμησις πραξεως τελειας. Das bedeutet viel mehr als »in sich abgeschlossen«, man denke nur an die ἀριθμοι τελειοι.

Es kann hier nicht beabsichtigt sein, das Problem der Eurhythmie in seinem ganzen Umfange darzustellen; denn es ist das Problem der gesamten antiken Kunst. Man halte einmal unter dem formalen Gesichtspunkte Hofmannsthals Übersetzungen jener beiden Dramen (oder meinetwegen Neuschöpfungen) neben die Originale, um den weiten Abstand beider und die Ahnungslosigkeit des modernen Dichters gegenüber dem eigentlichen Formproblem zu sehen. Von der klassischen Philologie ist auf diesem Wege nicht viel Förderung zu erwarten; die Autorität auf diesem Gebiete hat eine Warnungstafel aufgestellt, »Irrwege und Irrwische« steht darauf. Dementgegen ist zu betonen, daß die Zahl das Prinzip der Form ist, welches die idealistische Kunst von der Formlosigkeit des Naturalismus und der Willkür der Romantik scheidet und sie über beide erhebt. Die Anregungen, die in dieser Frage von Wilhelm v. Humboldt ausgingen, sind fortzuführen. »Humboldt beruft sich auf die ägyptische Skulptur und stellt ihr die geringere künstlerische Wirkung Berninis gegenüber. Daher solle die Kunst nicht von Nachahmung der Natur, sondern von der Mathematik, der Urharmonie der Gestalten, ausgehen. Der Künstlersinn muß von diesem reinen Sinn für Gestalt und Eurhythmie anfangen, sich durch die Natur bis zu diesem durcharbeiten und dann freilich, indem er der Natur immer treu bleibt oder vielmehr erst so recht treu wird, diesen Sinn wieder in seinem Werk ausdrücken« (Walzel).

Über Vergleichbarkeit künstlerischer Richtungen.

Von

Robert Ulich.

Wie der Fortschritt des öffentlichen Lebens aus drangvollem Widerspruch hervorwächst, so enthüllt uns auch die Biologie der Kunst oft genug das Hegelsche Gesetz vom Aufstieg der Welt in den Formen der Thesis, Antithesis und schließlichen Synthesis.

Denn ebenso, wie auf dem lauten Forum der Weltgeschichte Nationen oder Parteien aufeinanderprallen, bis das Morsche dem triebkräftigen Neuen erliegt, so treten sich im stillen Bereich des künstlerischen Schaffens jene Verdichtungen unterschiedlicher seelischer Kräfte gegenüber, die wir vielleicht am verständlichsten mit dem Begriff der künstlerischen Richtungen bezeichnen.

Sie erzeugen sich, wenn sie ernst zu nehmen sind, aus der dauernd veränderlichen seelischen Haltung eines Volkes, und treten als solche niemals isoliert auf, sondern in engem Zusammenhang mit religiösen, politischen, wirtschaftlichen Wandlungen. Wie könnte dies auch anders sein! Denn das Herz aller geschichtlichen Vorgänge ist des Menschen Geist. Nur durch ihn besteht aller Dinge Wert und Unwert; und wandelt er sich, so muß sich dies in allen seinen Lebensäußerungen zeigen — in seiner Kunst wie in seinem Machtstreben, in seiner Ethik wie in seiner Wirtschaft. Doch wie apriorisch uns diese Behauptung auch anmutet, die unentwirrbare Verknotung des Lebens läßt sie nur selten in reiner Klarheit hervortreten. Allzuoft wird die klare Linie der Entwicklung durch rudimentäre Einflüsse früherer Perioden gebrochen, und niemals verlegt sich die Kraft des Menschen gleichermaßen auf alle Teilgebiete seiner Kultur, so daß in der einen Epoche das wirtschaftliche und politische, in einer anderen das künstlerische, in einer dritten das wissenschaftliche Interesse überwiegt und die übrigen Betätigungsmöglichkeiten des Geistes nicht selbständig emporreifen läßt. In einem jeden Abschnitt der Entwicklung liegt der Akzent anders, jede Periode zeigt uns eine andere Färbung. Daher wird sich wohl auch niemals die Summe von einzelnen Erfahrungen, die sich dem Geschichtsforscher aufdrängt, in eine gesetzmäßige Formel einschmelzen lassen. Immer ersteht uns die Forderung, trotz der Erkenntnis tiefer Gemeinsamkeiten alle Einzelfälle für sich zu untersuchen. Und schließlich verläuft sich hier das Nachdenken in die prinzipielle Frage nach dem letzten Agens geschichtlicher Veränderungen — also tief in die Schranken persönlichster Entscheidung, in die Sphäre von Religion und Metaphysik.

Doch wie dem auch sein mag, soviel ist wohl sicher, daß die künstlerische Richtung keine Zufälligkeit, sondern historisch tief gegründet ist und also eingeschätzt werden muß. Bloße kunsthistorische Abhängigkeitsforschung und ebenso ausschließliche Rückführung des Werkes auf das schaffende Individuum und seine singulären Erlebnisse verkennt daher den tiefen Zusammenhang der Kunst mit dem im außerkünstlerischen und überpersönlichen Stadium sich vollziehenden geistigen Leben. So kann man, um nur einige Beispiele aus der Literaturgeschichte anzugeben, dem Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts nur gerecht werden, wenn man ihn als einen naturalistischen Protest gegen die Unwahrheit des Rokoko auffaßt; die Romantik haben wir im wesentlichen aus der Philosophie ihrer Zeit verstehen gelernt. Das junge Deutschland ist politisch, der Naturalismus der 80er Jahre ist in wichtigen Punkten sozial orientiert.

Natürlich wird sich niemand, der nur einigermaßen die kunstgeschichtliche Entwicklung eines Volkes überblickt, der Meinung hingeben, als müßte jede neue Richtung jedesmal durchaus Neues bringen. Es besteht hier ein tiefer Unterschied zwischen dem Erkennen des schaffenden Künstlers und des Kunstgelehrten, der Gespräche zwischen beiden oft nicht ganz erquicklich werden läßt. Jener, dem die historische Einstellung mangelt, hält in seinem praktischen Enthusiasmus und im Bewußtsein, nichts als Selbsterlebtes ans Licht zu bringen, seine Entdeckungen oftmals in allem und jedem für eine Art Offenbarung, während doch eine frühere Generation oft schon Ähnliches gedacht und geschaffen hat. Der Wissenschaftler jedoch, allzu belastet mit dem Riesenbündel der Überlieferung, verkennt die intuitive Erlebniskraft des künstlerischen Menschen und ist bisweilen geneigt, dessen Feuer mit den trockenen Worten des Hauptträgers jüdischer Tradition abzukühlen: »Alles schon dagewesen«.

Ausgleichende Betrachtung wird aber in jeder neuen Kunstrichtung zunächst einmal einen unbestreitbaren Wert anerkennen: die Tatsache eines neuen, vom Bestehenden losstrebenden Erlebens, wobei es durchaus gleichgültig ist, ob dies Neue schon früher einmal ähnlich erlebt worden ist oder nicht. Dabei soll die Wichtigkeit des Vergleichs für die Wissenschaft nicht bestritten werden — in künstlerischen Fragen aber, in der ästhetischen Wertschätzung kann er nur dann eine Rolle spielen, wenn direkte Entlehnung aus eigener Schwäche nachgewiesen ist. Dies ist aber durch Aufzeichnung einiger Parallelstellen noch lange nicht getan. Ähnliche Erlebnisse, gezwungen, aus einem zwar in sich variablen, aber doch begrenzten Stoffe ihre Form zu schaffen, erzeugen mit Notwendigkeit ähnliche Aussprache, ohne daß dabei eine Übermittlung von der älteren zur jüngeren Epoche stattfinden muß.

So ist es z. B. geradezu erstaunlich, wie sich der für die Stimmung um 1840 so überaus charakteristische Roman »Aus der Gesellschaft« von Gräfin Ida Hahn-Hahn auflösen läßt in eine Menge von Einzelzügen, die alle schon in der Genieperiode dagewesen sind: das zitternde Gefühl einer neuen Zeit, eine ausgeprägte Individualethik mit ihrer übertriebenen Angst vor nivellierenden Strömungen, der Glaube an den Genius und die Macht des Menschen über das Schicksal, die mit allem extremen Subjektivismus verbundene erotische Amoralität und Verachtung äußerer Formen sowie der Glaube an das Machtweib, anderseits mangels einer inneren Dominante das Gefühl der Zerrissenheit, des Weltschmerzes, der quälenden Rastlosigkeit und der nie endende Kampf zwischen realistischer und idealistischer Auffassung der Welt. Dennoch läßt sich dieser Frauenroman ebensogut aus der geschichtlichen Konstellation nur seiner Zeit heraus erklären, wie ein Drama des jungen Klinger oder Lenz aus den Tendenzen des Sturms und Drangs. Die Gleichheiten erzeugen sich hier nicht durch Übernahme, sondern durch mancherlei Ähnlichkeiten der Zeitseele von 1775 und 1838. Und wer sich mit der Aufstellung der inhaltlichen Ähnlichkeiten nicht begnügt, wird trotz ihrer das Werk von Ida Hahn-Hahn als etwas durchaus anderes empfinden als irgendeines der Genieperiode. Bei dieser die zum Himmel schlagende Flamme jugendlichen Feuers, ein Denken, in das die ganze Kraft des Herzens hineingeströmt ist — bei der Gräfin Hahn eine schriftstellerische Art, der die Geistesarbeit der Romantik ihre Merkmale aufgedrückt hat. Eine reflektive Zersetzung des Erlebens hat stattgefunden, nicht mehr künstlerhaft junges Ungestüm hat die Oberhand, sondern ebensosehr bewußter Radikalismus in allen Ideen.

Welchen Sinn aber, so fragen wir, hat nun eigentlich die Aufstellung von Gleichheiten in von einander unabhängigen Werken verschiedener Epochen? Un-

mittelbare historische Beziehungen aufzufinden, wie sie der Kunstgeschichtler aus Entlehnungen herleitet, können sie nicht helfen. Ihr Wert liegt in einer anderen Sphäre. Abgesehen davon, daß sie dem Geschichtsphilosophen bedeutungsvolle Klarheiten über die Bahnen des Geisteslebens ermöglicht, vermag diese vergleichende Methode mancherlei Aufschluß zu geben über das Verhältnis von Erlebnisweise und Stil. Sie würde uns z. B. in einer Geschichte der Metrik darüber belehren, daß naturalistische Epochen, dem ihnen innewohnenden Drang charakterisierender Darstellung gehorchend, die Strophe auflösen und dafür einen Rhythmus einführen, der durch seine Melodie den isolierten Erlebniskomplex eines jeden einzelnen Satzes nachzubilden sucht. Der Reim wird seltener; der freie Rhythmus bürgert sich ein. Und ich sollte meinen, daß sich durch eine möglichst ausgedehnte vergleichende Methode in manche Epoche, die uns jetzt noch aus irgendwelchen Gründen im Dunkel liegt, einiges Licht hineinbringen ließe. Vielleicht können wir Klarheiten, die wir über eine Zeit gewonnen haben, vorsichtig auf eine andere übertragen, so daß dem Kritiker deren kulturelle und psychologische Triebkräfte und die daraus sich ergebende künstlerische Form tiefer gedeutet wird, als dies die Betrachtung einer Epoche nur für sich vermag.

So kann vielleicht die augenblicklich lebendige Diskussion über den Expressionismus — bei aller Anerkennung seines neuen, ihm eigenen Pathos — durch die vergleichende Methode in manchem vertieft werden. Wie mir scheint, verhält sich der Expressionismus zum Impressionismus — freilich immer cum grano salis — ähnlich wie die Sturm- und Drangperiode zum Rokoko. Wie der Sturm und Drang ein Protest des Willens gegenüber dem in seiner »Kultur« und Technik allzu befriedeten und darum großen Aufgaben nicht mehr gewachsenen Rokoko war, so protestiert die junge Generation von heute gegen den Ästhetizismus der Vorkriegszeit. Nicht, daß der Krieg den Umschwung gebracht hätte! Schon vorher wußten wir von der Notwendigkeit eines neuen Willens; Jugendbewegung, Kampf gegen den Typus Bourgeois in Politik und Lebenshaltung und Christentum, in der Philosophie die Wiederaufnahme Hegelscher Gedankengänge, gärende Problematik in der Kunst, das alles waren Vorboten. Und wie stand es im 18. Jahrhundert? Mühelos lassen sich die Parallelen ziehen: zur Jugendbewegung Rousseau und die von ihm begeisterte Pädagogik, zum Kampf gegen den Bourgeois die Erhebung des freien Menschentums gegenüber dem staatlich und geistig gebundenen Untertanen (das Wort Philister wird aus der Jenenser Studentensprache herausgehoben und zur Kennzeichnung moralischer und intellektueller Unwerte gebraucht); auf religiösem Gebiet kämpfte der Pietismus gegen die Orthodoxie, auf philosophischem entfaltete Spinozas Pantheismus das Banner gegen die populäre Aufklärung — und in der Kunst erhebt sich plötzlich der germanische Geist Shakespeares gegen den französischen Geschmack.

Gemäß der stärkeren Betonung willensmäßiger zusammenfassender Energien gegenüber bloßer geschichtlicher Rezeptivität und anschmiegsamer Arbeitsweise zeichnen sich die modernen expressionistischen Schöpfungen ebenso wie die der Geniezeit durch betonte Kraftentfaltung aus. In unserer neuen Malerei, besonders der Graphik, große stilisierte, oft harte Linien, ein Aufgeben subtiler Lichtbehandlung zugunsten flächenhafter oder hart kontrastierender Darstellung; in der Dichtung kurze, vorstoßende Sätze mit absoluten Partizipien oder rauschend aufquellende Perioden, außerdem eine Menge sinnlichkeitstrotzender, leider oft schon zur Mode gewordener Intensivbegriffe — genau wie in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts. So brausen, flitzen, heulen und brüllen schwerlastende Wortkoppelungen, bis dann überzüchtete Manieristen wie Becher ihren sprachlichen Vorrat am liebsten aus den

Worten kotzen, speien und rülpsen ergänzen und in ihren Schöpfungsdelirien die Kesselpauke als das des Musikers würdigste Instrument betrachten. Und Wortwahl und Rhythmus gehen Hand in Hand. So horche man einmal auf Verse wie die folgenden (aus Werfels »Vater und Sohn«):

> Wie wir einst in grenzenlosem Lieben
> Späße der Unendlichkeit getrieben
> Zu der Seligen Lust —
> Uranos erschloß des Himmels Bläue
> Und vereint in lustiger Kindertreue
> Schaukelten wir da durch seine Brust.

Klingen da nicht Schillersche Jugendweisen an Laura mit — vor allem jene später im »Ideal und das Leben« erweiterte Rhythmik der Ode »Laura am Klavier«?

> Wenn dein Finger durch die Saiten meistert —
> Laura itzt zur Statue entgeistert,
> Itzt entkörpert steh' ich da.
> Du gebietest über Tod und Leben,
> Mächtig, wie von tausend Nervgeweben
> Seelen fordert Philadelphia.

Weiter im Expressionismus wie im Sturm und Drang die Neigung, langhinrollende Sätze über mehrere Strophen hinwegzuleiten, den als Zwang empfundenen formalen Bau der Strophe zu durchbrechen oder überhaupt den freien Rhythmus zu wählen. Daß dabei mit der Syntax, besonders mit dem den deutschen Trochäus erschwerenden Artikel freier geschaltet wird als formal interessierten Dichtern auch nur von fern erlaubt scheint, braucht wohl kaum erwähnt zu werden. Die Parallelen zwischen dem Sturm und Drang und dem Expressionismus sind da Legion.

So stehen wir denn dem Expressionismus nach diesem Vergleich mit einiger Vertrautheit gegenüber. Wir haben in ihrer Sicherheit über das bloße Erraten und »Einfühlen« hinausgehende Möglichkeiten, ihn psychologisch zu erfassen, seine Notwendigkeiten und Übertreibungen in Inhalt und Form zu begreifen und ihn somit auch kritisch zu bewerten. Wir erkennen seine enge Verbindung mit dem Geiste unserer Zeit, und wenn wir auch mit Recht modische Übertreibungen von uns abwehren, so wollen wir uns anderseits durch sie nicht irren lassen, sondern bedenken, daß sich aus dem ähnlich absurden Moste des Sturms und Drangs einst die größte Kunst Deutschlands herausgeläutert hat.

So ordnet sich denn das vielstrebige Gewirr der Kunst dem schauenden Auge in gewisse Bahnen ein; es ist auch bereits von dem Diltheyschüler Nohl der naheliegende Versuch gemacht, im Anschluß an die Weltanschauungstypen des tiefschauenden Philosophen eine Typenlehre des Kunstschaffens zu versuchen[1]). Wobei freilich nie vergessen werden darf, daß diese generelle Methode ein Weg für sich ist, der die Notwendigkeit, ein jedes Kunstwerk als individuelles Gebilde zu betrachten, in nichts behebt. Denn die Kunst, die von allen Äußerungen des menschlichen Geistes das schillernde Leben am glutvollsten in sich aufgenommen hat — muten uns doch manche Dichtungen an, als sei der rauschende Strom des Daseins von Zauberhand zum Stillstand gebracht worden und läge nun vor uns in seiner Farbigkeit und Tiefe — die Tatsache der Kunst entringt sich kraft der ihr innewohnenden Lebendigkeit jeder Begrifflichkeit, jeder Typik und Ästhetik, wie sich einst Proteus durch

[1]) Nohl, Typische Kunststile in Dichtung und Musik (Jena 1915).

tausend Gestalten seinen Angreifern entwand. Und es wird wohl nie ein Menelaus erscheinen, der diesen Dämon bezwingt. Denn je mehr ein Kunstwerk die Gipfel menschlicher Gestaltungskraft erreicht, umso höher wächst es über alle Vergleichbarkeit hinaus in eine nur ihm eigene Sphäre.

Deshalb ist alle große Kunst auch nicht mehr mit irgendeiner literarischen Strömung oder Kunstrichtung zu charakterisieren. Sie geht darüber hinaus in das Gebiet des schlechthin Gültigen, lebt, einmal entstanden, ein Leben für sich. Dabei ist natürlich auch sie aus dem drangvollen Erlebnis ihrer Zeit entstanden, ist nichts anderes als deren innigste Selbstgestaltung, ja gerade das flammende Pathos der Einseitigkeit kann ihr ewiges Leben eingehaucht haben. Denn der Anspruch auf Zeitlosigkeit, den jedes Kunstwerk in sich trägt, darf nicht mit der Stellung des Künstlers zum Leben verwechselt werden. So hat auch der Begriff der Tendenz, wie er von allen möglichen Ästheten und Ästhetikern angewandt wird, oftmals etwas Verständnisloses und Greisenhaftes an sich. Es hat uns lange Jahre das Verständnis für patriotische Lyrik und für die Dichtung um 1840 verdorben.

Aber starkes Zeiterleben ist eben noch lange nicht identisch mit dem Anschluß an eine Kunstrichtung oder literarische Strömung. Da finden wir im Gegenteil, daß sich der größere Künstler bald von dem Modischen zurückzieht und seine eigenen Wege geht. Eine der Eigenarten des Genies, in seiner wesenhaften Unterschiedlichkeit vom Talent, liegt gerade darin, daß es, über die Relativität und Beschränktheit der Kunstrichtungen hinauswachsend, bald einsam wird, bis es, vielleicht erst nach Jahrzehnten, reproduktiven Geistern — durch nichts als sein zielsicheres Schaffen — seinen Willen aufgenötigt hat. Das Talent dagegen bleibt in der Mitte des Weges stehen — und da es niemals restlos eine Zeit durchgelebt hat, vermag es sich den verschiedensten auf- und untertauchenden Moden anzuschließen, bis es schließlich mit der wachsenden Distanz des Lesers immer kleiner wird und schließlich nur noch literarhistorische Teilnahme erweckt. Bei ihm ist die Außenwelt jedesmal stärker als die Innerlichkeit — das Genie dagegen ist die organische Synthese von beidem. Die literarische Strömung ist ihm vielleicht in seiner Jugend, wo es sich noch nicht ausgewachsen hat, willkommen, oder auch umgedreht: die literarischen Strömungen sind dem Genie willkommen, solange sie selbst noch jung sind. Denn in der Frische ihres Entstehens sind sie Erweiterungen des Schaffens, neue Einblicke in seine Vielseitigkeit, überraschende Anschauungsweisen des ἓν καὶ πᾶν der Kunst, sie lehren den Produktiven wagen, den Kritiker erkennen und verstehen, sie sind Lockerer und Pflüger des Seelenlebens der Menschheit.

Sind sie aber von den breiteren Schichten anerkannt, so haben sie ihre geschichtliche Mission meist schon erfüllt. Sie werden dann leicht zu einem verderblichen Evangelium eingerosteter oder sekundärer Geister, bis sie schließlich nur noch das Hemmnis bilden, an dem eine neue Zeit ihre Kräfte erproben soll.

Besprechungen.

J. Vahlen, Gesammelte philologische Schriften. I. Schriften der Wiener Zeit 1858—74. Leipzig und Berlin 1911. VIII u. 658 S.

Derselbe, Beiträge zu Aristoteles' Poetik. Neudruck besorgt von Hermann Schöne. Ebenda 1914. VIII u. 362.

Johannes Vahlens philologisch-kritisches Bemühen umfaßte den ganzen Umkreis der zu seiner Zeit bekannten Literatur des Altertums; immer aus dem Vollen schöpfte seine feine, eindringliche Erörterung, die am liebsten an einzelne zweifelhafte Stellen anknüpften, die Überlieferung mit schonender Hand verbesserte und noch öfter, noch förderlicher, das Überlieferte schützend erklärte. Ihm war das Griechische keine tote, auch keine eigentlich lebende Sprache, sondern eine der feinsten und schneidigsten Waffen des Geistes, deren Handhabung er den großen Meistern der attischen Prosa abgelernt hatte, als wäre er einer der Ihren und wahrlich nicht der Unbedeutendste gewesen. Kein Wunder, daß seine unermüdliche Sorgfalt und sein immer tiefer und tiefer bohrender Drang, den kostbaren Grundtext bis in die letzten Falten zu erhellen und selbst zwischen den Zeilen mit Sicherheit zu lesen, vor allem jenem Werke der griechischen Philosophie zugute gekommen ist, worin sich die menschliche Sprache ihrer eigenen Kraft, die bis in die Wahl der Laute hineinwirkt, zum ersten Male voll bewußt wird: das ist für uns die »Poetik des Aristoteles« — denn die einschlägigen Schriften der Sophisten sind uns nun einmal verloren.

Dichtung ist für Aristoteles »Mimesis«, d. h. künstlerische Gestaltung in der besonderen Form der Sprache, die Sprache aber ist ihm vorzüglich das Ausdrucksmittel des Gedankens. Wie Th. Gomperz in der Einleitung zu seiner Meisterübersetzung der »Poetik«[1]) gegenüber klassizistischen Vorurteilen über griechische Art überzeugend dargetan hat, zeigt sich der Philosoph, den schon unser Schiller einen Verstandesmenschen nannte, gerade hierin als echter, als »Übergrieche«; er leitet alle Freude an der Dichtung, wie Vahlen seine Worte richtig erklärt (Beiträge S. 9—11) aus zwei tief in der Menschennatur begründeten Ursachen her: aus dem Nachahmungstrieb (dessen bloße Kehrseite die Freude an gelungenen Nachahmungen ist) und aus dem angeborenen Sinn für Takt und Harmonie, worin der Sinn für metrische Formen eingeschlossen ist — beides etwas für den Intellekt irgendwie Erfaßbares, was durch hohen »Kunstverstand« zur Vollendung geführt werden kann. Von Phantasie und von Gemüt aber ist, wie Gomperz zeigt, in der ganzen »Poetik« nicht die Rede; für das Triebhafte, Spontane hat der Hellene wenig, der aufgeklärte Sohn des späteren Griechentums gar keinen Sinn. Daher seine einseitige Bevorzugung der »pragmatischen« Dichtungsgattungen, des Epos und des Dramas und ihrer Mischformen (besonders des Dithyrambus), woneben die Lyrik völlig ver-

---

[1]) Aristoteles' Poetik übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz. Mit einer Abhandlung: Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles von Alfred Freiherrn v. Berger. Leipzig, Veit & Co. 1897. 3 Mark.

schwindet; daher auch die folgenschwere Betonung der Handlung und ihrer Komposition, die auf Jahrhunderte hinaus der allzu gelehrigen Menschheit den Blick für das Recht und den besonderen Stil des Seelendramas genommen hat[1]), daher seine ungenügende, wenn auch für ihre Zeit erstaunliche Erklärung des tragischen Erlebens durch Furcht und Mitleid, daher seine oft äußerliche Art, die Wirkung der Tragödie nach der Kraft und Durchbildung einzelner Züge gleichsam im voraus zu berechnen; daher aber auf der anderen Seite auch seine kühle Gegenständlichkeit, seine überlegene Abweisung moralisierender und sonstiger kunstfremder Maßstäbe, die ihn denn freilich zu jener knappen Andeutung der zudem stark überschätzten kathartischen Wirkung des Dramas verführte und damit sein Büchlein auf unabsehbare Zeit um die rechte Wirkung bringen sollte. Denn indem man dem in dieser Knappheit unverständlichen, medizinischen Fachausdruck, der an sich von einer beängstigenden Unbestimmtheit ist, alle möglichen und unmöglichen Bedeutungen beilegte, kam man von der rein ästhetischen Betrachtungsweise im ganzen ab, die Aristoteles nur sozusagen auf einen Seitensprung verlassen hatte; und darüber brachte man sich meist um das Beste, was der griechische Denker (nach Gomperzens ansprechender Vermutung aus seinem Umgang mit dem Dramatiker Theodektes heraus) zu geben hatte: um jenen erstaunlichen Reichtum von »Atelierweisheit«, der da vor uns ausgebreitet liegt und der freilich gerade am meisten der feinsinnigsten, verständnisvollsten philologischen Deutung bedarf, um auch noch für die Gegenwart fruchtbar gemacht zu werden. Das um so mehr, als wohl heut niemand mehr auf die »Poetik« als auf ein Gesetzbuch der dramatischen Dichtung schwören wird. Aber Gegenwartswerte der Vergangenheit, die wirklich aus der Tiefe geschöpft waren, behalten ihr Gewicht weit über ihre Zeit hinaus.

Um diese überzeitlichen Werte hat sich nun freilich J. Vahlen wenig gekümmert; ihm ist es nur darum zu tun, die augenblickliche Meinung des Aristoteles gegen jeden Zweifel sicherzustellen; und hier steht ihm der höchste Ruhmestitel zu, der einem Philologen verliehen werden kann; er ist ein wahrhaft kongenialer Erklärer des Textes. Ein ganzes Menschenleben, ein Gelehrtenleben von eigener, herber Schönheit und von strengster, im kleinsten Punkt gesammelter Denkkraft hat Vahlen an das Büchlein von der Dichtung gewendet — auch darin dem Aristoteles verwandt, daß er als vorwiegender Verstandesmensch an seinen Gegenstand herantrat, daß er es nicht wagte, einen Schriftsteller aus der Tiefe des innigsten Miterlebens heraus nachschaffend zu verstehen, sondern sich an das Beweisbare hielt. Sein Ziel ist die Kritik, seine Waffen sind die Grammatik und die formale Logik. Was sich mit diesen Mitteln hat erreichen lassen, das hat Vahlen in einer fast vollendeten Weise geleistet. Er hat damit eine Grundlage für jede mehr ästhetisch-kritische Behandlung des Aristoteles gelegt, wie sie J. Bernays, Finsler und Th. Gomperz, Morgoliouth, Butcher und Bywater[2]) weiterhin in die Wege geleitet haben. Durch Vahlens treffliche, mit sorgfältigem kritischem Apparat, knappen sachlichen Parallelen und einem weit ausladenden grammatischen Anhang ausgestattete Ausgabe[3]), und durch seine zahlreichen Erläuterungsschriften sind wir in die Lage versetzt, uns zunächst einmal gründlich darüber zu unterrichten, was Aristoteles ver-

---

[1]) Vgl. Joh. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 3. Aufl. München, C. H. Beck, S. 93 ff. Ebenda zum Folgenden: S. 305, 316 ff. Ich verweise auch auf meine Kritik in dieser Zeitschrift, Bd. IX, S. 220 ff.

[2]) Vgl. die Literaturangaben Bd. IX, S. 221 dieser Zeitschrift.

[3]) *Aristotelis de arte poetica liber tertiis curis recognovit et adnotatione critica auxit Joh. Vahlen. Lipsiae, apud S. Hirzelium, MDCCCLXXXV.*

mutlich geschrieben und was er eigentlich gemeint hat. Und das ist doch die unumgängliche Voraussetzung für jede ernsthafte Erörterung über den Wert oder Unwert seiner Ansichten, ist auch die sicherste Handhabe, mit der wir den so überaus lehrreichen Irrtümern der älteren Aesthetik vom späten Griechentum bis zum deutschen Klassizismus in der Auslegung seiner Worte zu Leibe gehen können.

Vahlens Erläuterungsarbeit hat früh eingesetzt; wie wir aus Schönes pietätvoller Einleitung erfahren, hatte er sich mit 24 Jahren zu Bonn (1854) mit einem Aufsatz über die »Rhetorik« des Aristoteles habilitiert, die der »Poetik« nach Inhalt und Entstehung so nahe steht, wie ja denn Lessing beide Bücher geschickt, wenn auch nicht durchweg glücklich zur wechselseitigen Erhellung benutzte[1]; 1861 folgte in den Wiener Sitzungsberichten der erste kritische Beitrag Vahlens zur »Poetik« selbst, der letzte wurde von dem 80jährigen 1910 in den Berichten der Berliner Akademie veröffentlicht. Den Ertrag seiner Wiener Studien hat Vahlen selbst im ersten Band der »Gesammelten Schriften« der philologischen Welt wieder zugänglich gemacht, zu ihrer hohen Befriedigung, denn die ursprünglichen Drucke waren zum guten Teil so gut wie unerreichbar geworden. Da findet sich unter anderem der oft benutzte kleine, aber wichtige Aufsatz über Goethes Entwurf zu einer Iphigenie in Delphi: »Aristoteles und Goethe, eine Betrachtung zu Aristoteles' Poetik« (S. 226); ferner, außer einer Reihe von kritisch-exegetischen Miszellen, zwei weiter ausgreifende Arbeiten: eine »Über Wirkung der Tragödie« (230 ff.), eine andere über »Aristoteles' Lehre von den Teilen der Tragödie« und deren Rangordnung (235 ff.). Jene sucht wahrscheinlich zu machen, daß die genaueren Ausführungen über die Katharsis, worauf sich Aristoteles in der »Politik« bezieht, nicht in verlorenen Teilen dieser Schrift standen (wie neuerdings Finsler zu erhärten versuchte), sondern in dem nicht auf uns gekommenen zweiten Buche der »Poetik« selber, im Anschluß an die Lehre von der Komödie und somit gleichsam als Abschluß der Lehre vom Drama überhaupt: führen doch Trauer- und Lustspiel jedes auf seine Art eine Entladung angestauter Affekte herbei[2]. Dieser Ansicht ist neuerdings auch Gomperz beigetreten, mit dem Vahlen in seinen letzten Jahren so manches Mal die scharfe und blanke Klinge gekreuzt hat. Seine späten »Hermeneutischen Bemerkungen zu Aristoteles' Poetik« (Berliner Sitzungsberichte 1897 I, 1898 I und 1910 II)[3] werden im zweiten Bande der »Gesammelten Schriften« erscheinen, auf den wir hoffentlich nicht mehr allzu lange zu warten brauchen.

Inzwischen aber sind als besonderer Band die ausführlichen, viel besprochenen und vielbenutzten, ja berühmten, aber zuletzt recht selten gewordenen »Beiträge« mit ihren tiefbohrenden, weitblickenden Anmerkungen als handlicher Band herausgekommen, um die ästhetische wie die philologische und besonders geschichtliche Forschung aufs neue zu befruchten. In vier großen Abschnitten, die von 1865—1867 in den Wiener Sitzungsberichten erschienen und 1867 durch die erste Auflage seiner Textausgabe seiner »Poetik« ihren krönenden Abschluß erhielten, führt uns Vahlen vom ersten bis zum letzten Absatz des Aristotelischen Schriftchens. In großen Zügen, und zugleich mit liebevoller Sorgfalt, immer bereit, auf wichtige Einzelheiten hinzuweisen und doch immer sicher, bei den großen Linien wieder anzulangen, leitet uns der eigentliche Text dieses Kommentars durch die oft verschlungenen und in

[1]) Vgl. Bd. IX, S. 222 f.

[2]) Danach wäre oben Bd. IX, S. 229 zu verbessern.

[3]) Nicht I, wie in Schönes erwünschtem Verzeichnis von »Vahlens Aristotelesarbeiten«, Beiträge S. VIII, steht. Warum sind in diese Liste die »Beiträge« nicht mit eingeordnet?

der Überlieferung verdunkelten Gedankengänge des griechischen Philosophen; hier ist die Erklärung der Begriffe und ihrer Verknüpfung sein Hauptziel, während die Erörterung der Worte und ihrer Verbindungen aus einer verblüffenden Belesenheit und unvergleichlichen Sprachbeherrschung heraus Sache der Anmerkungen ist, die allein im kleinsten Druck die letzten 110 Seiten füllen. Namen- und Sachverzeichnisse geben eine Vorstellung von dem Reichtum, der hier ausgebreitet ist und der eben alles gibt, was Vahlen seiner Art nach zu geben hatte. Daß er über seine Grenzen nicht hinausschritt, daß er keine Interessen heuchelte, die er nicht hatte, daß er sich als Philologe zu bescheiden wußte, um auf seinem eigensten Felde das Höchste zu leisten, das eben macht seine Größe aus. Ihm kommt es nicht darauf an, den Leser durch bestechende Konjekturen zu blenden. Er strebt, auch wo er den Text ändert, nach jener »Einfachheit, bei der allein nach seinem Dafürhalten die Wahrscheinlichkeit bestehen kann«. Eine »Besserung« einer Stelle, die erst wieder durch zahlreiche Änderungen andrer Teile des Textes ermöglicht und gestützt werden müßte, widerstrebt seinem konservativen Sinn: »Ich muß bekennen,« sagt er etwa einmal, »daß meinem kritischen Gemüt immer ein harter Stoß versetzt wird, wenn ein Wort aus freiem Ermessen eingefügt wird und dadurch ein andres, das ohne diesen Einschub unangetastet gestanden hätte, hinausgedrängt wird[1]). Die unerbittliche Schärfe seines Urteils und seines Ausdrucks wirkt bis auf den Stil seiner kritischen Auseinandersetzungen nach, die nicht leicht verletzend wirken, aber oft erschreckend deutlich den Nagel auf den Kopf treffen, wirkt auch bis auf die Wahl und Stellung seiner Worte hinüber, die oft der natürlichen Rede Gewalt anzutun scheinen und doch bei näherer Prüfung als der einzig gemäße, sprachliche Ausdruck höchster Gedankenzucht sich erweisen. Die Herbigkeit des Stils entspricht eben der Auffassungs- und Arbeitsweise des ganzen Mannes.

Ein Beispiel dafür, wieviel mehr es unserm Erklärer darauf ankommt, die Gedankenarbeit des Aristoteles bis ins einzelne zu erfassen und ins hellste Licht zu rücken, als seine Leistung objektiv zu beurteilen, mögen die vielberufenen Ausführungen des Stagiriten über die »tragischen Momente« der Erkennung und des Glücksumschlages bieten. Niemand wird mit Aristoteles behaupten wollen, daß die menschlichen Handlungen »ihrer Natur nach« (εὐθύς) einfach oder verflochten seien, wenn πεπλεγμένος eben die Verbindung mit περιπέτεια und ἀναγνωρισμός bedeuten soll. Aber Vahlen nimmt (S. 33) an dieser gewaltsamen Teilung nicht den geringsten Anstoß, sowenig wie an der lockeren Verbindung des Begriffs der κάθαρσις mit der Begriffsbestimmung der Tragödie (c. 6). Ihm kommt es nur auf die Entwicklung der Hauptgedanken und auf die genaueste Erfassung ihres sprachlichen Ausdruckes an. Vielleicht können wir nun auch gerade auf diesem Wege noch einen kleinen Schritt weiter gehen: das ästhetische Problem des Aristoteles wird nur um so klarer hervortreten.

Vahlen hat sehr richtig gesehen, daß der Philosoph in c. 9—11 und 13—14[2]) die »Bedingungen des Tragischen« in auffallender Reihenfolge behandelt: er sagt nicht erst, worin eine tragische Handlung überhaupt bestehe, und dann, durch welche Züge die tragische Wirkung noch erhöht werden könne, sondern schlägt den umgekehrten Weg ein: Er (I) »geht von dem Satze aus, tragische Handlungen werden um so tragischer sein, wenn der Verlauf ein notwendiger und in seinem Ergebnis dennoch überraschender ist« (c. 9) »und untersucht« (II) »daher vor allem die Mittel,

[1]) Vgl. Berliner Sitzungsberichte 1897 S. 635 und 1910 S. 954.

[2]) C. 12 scheint unecht zu sein oder doch nicht an diese Stelle zu gehören. Vahlen S. 39 f.

durch welche ohne Beeinträchtigung des strengsten Kausalnexus das Überraschende erzeugt wird« (c. 10, 11), »um erst dann« (III) »die tragische Handlung an sich und die Art zu betrachten, wie durch Benutzung jener tragischen Momente die Wirkung jener erhöht wird«. Ich finde, daß in diesen Sätzen und in Vahlens weiterer Erörterung das Verhältnis von I und II nicht genügend klar wird; davon ist aber das Verständnis des Zusammenhanges wesentlich bedingt. Vahlen meint, Aristoteles lasse den Schluß, daß die verflochtenen Handlungen auch die schöneren seien, in c. 10, 11 mehr erraten, um ihn erst im Anfang von c. 13 »als Voraussetzung und Grundlage einer neuen Betrachtung« auszusprechen. Dieser Schluß braucht aber nicht erraten zu werden, sondern drängt sich mit unbestreitbarer Folgerichtigkeit auf, wenn wir die Ausführungen in c. 10 als Anwendung der allgemeinen Erwägungen von c. 9 auf den besonderen Gegenstand der tragischen Handlung ansehen.

C. 9 (Schluß) handelt vom Überraschenden (θαυμαστόν), das die tragischen Affekte bedeutend steigern könne — unbeschadet der immer vorausgesetzten Geschlossenheit der dramatischen Handlung (τελείας πράξεως). Ursächliche Folge und Überraschung schließen einander nicht aus; im Gegenteil, der sinnvolle Zufall [1], daß der Mörder des Bitys durch dessen Bildsäule zerschmettert wird, wirkt doppelt erschütternd, weil hier »der Eindruck des Absichtlichen vorliegt (ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι)«. Hier liegt nun schon einer jener plötzlichen Glückswechsel vor, von denen dann in c. 10 ausführlicher die Rede ist. An Überraschungen, die jenen Forderungen genügen, kannte das griechische Theater vor allem die Wiedererkennung lange Getrennter und jene sinnvollen Zufälle, die auf eine höhere als die empirisch-logische, die auf eine ethisch-metaphysische Gesetzmäßigkeit hinzuweisen schienen. Die θαυμαστά erfolgen zwar παρὰ τὴν δόξαν, aber doch δι' ἄλληλα und κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον (vgl. auch c. 7, Schluß).

So hängen c. 9 und 10 aufs engste miteinander zusammen: dort die allgemeine Erwägung, hier die Anwendung auf einen besonderen Fall. Rechnet doch Aristoteles [2]) auch in seiner Rhetorik zu den ἡδέα die θαυμαστά, und zu den letzteren gehören da αἱ περιπέτειαι κτλ.

Nun aber bringt der Schluß des c. 11 noch die knappen, oft mißverstandenen Worte des Aristoteles über das »Pathos«. Mit Recht weist Vahlen (S. 38) Lessings und andrer Auffassung ab, als meine der Philosoph damit »das der Tragödie schlechthin notwendige Element, zu dem Peripetie und Erkennung hinzutreten oder nicht. In diesem Betracht sind alle drei Glieder des Mythos einander gleich, daß sie demselben als einzelne Momente der Handlung einverleibt werden können«. Dagegen können wir Vahlen nicht mehr zustimmen, wenn er weiterhin behauptet, »daß Peripetie und Erkennung gemeinsam durch das in ihnen liegende überraschende Moment die tragische Wirkung schärfen, das πάθος dagegen als solches durch die Voraugenstellung der blutigen Tat dieselben tragischen Affekte in Bewegung setzt«. Damit würde der enge Zusammenhang der cc. 9—11, den wir eben feststellten, unterbrochen, und auch nach Vahlens eigener Auffassung möchte eine Bemerkung über die Erregung von Furcht und Mitleid doch wohl besser in c. 13 ff. hineingehören. Gerade wenn es sich aber hier nicht um das uns so geläufige, allgemeine tragische Pathos, sondern, wie Vahlen richtig sagt, um einzelne »leidvolle Schmerz oder Verderben bringende Taten« handelt, dann reiht sich der Begriff des πάθος trefflich dem Oberbegriff des »Überraschenden« unter, der am Ende

[1]) Vgl. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 3. Aufl., S. 115.

[2]) An einer von Vahlen in seinen gewichtigen Anmerkungen (S. 258 f. zu unserem Abschnitt) herangezogenen Stelle. Rhet. I, 11, 1371 b, 10.

des c. 9 entwickelt wurde. Es handelt sich um schreckvolle Ereignisse, die den Zuschauer aus der Ruhe aufrütteln, in andrer Art, aber vielleicht noch wirksamer als Wiedererkennung und Glücksumschlag. Sie können da sein, sie können auch fehlen, die Handlung kann darum doch tragisch sein; für die »Verflechtung« freilich sind sie entbehrlich, und so gliedert sich das θαυμαστόν einerseits in diejenigen »Momente«, die zugleich eine «verflochtene« Handlung ausmachen, in περιπέτεια und ἀναγνορισμός, andrerseits in das πάθος. Wir sind uns bewußt, hiermit die scharfen Erörterungen Vahlens über den allgemeinen Gang der Gedankenentwicklung von c. 9—14 nicht durchkreuzt, sondern gerade gestützt zu haben, also auf seinen eignen Wegen gegangen zu sein, auch wo wir glaubten, ihm widersprechen zu müssen. Und daß seine Art der Beweisführung fortwährend zum Mitdenken, Mitarbeiten und Nachbohren einladet, macht doch gerade den unvergänglichen Reiz seines Meisterwerkes für jeden ernsten Leser aus.

Man wird bedauern, daß es Vahlen selber nicht mehr vergönnt war, die beabsichtigte Umarbeitung ganzer Abschnitte seiner »Beiträge« noch zu vollziehen. Die Benutzung seiner Notizen und Entwürfe beim Neudruck seiner Schriften hat er ausdrücklich untersagt. Um so dankbarer sind wir dem Herausgeber und dem Verlag für den sauberen Neudruck, mit dem sie das Andenken des großen Meisters der klassischen Wortphilologie geehrt haben.

Posen. Robert Petsch.

Johannes Volkelt, Ästhetik des Tragischen. Dritte, neu bearbeitete Auflage, München 1917, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, XXIV u. 552 S. gr. 8°.

In dieser neuen Auflage erscheinen die Betrachtungen über das rührend Tragische und das Tragikomische sowie die metaphysischen Erwägungen des Schlußabschnittes als besonders stark umgearbeitet; auch sind viele Beispiele aus der neuesten Dichtung hinzugekommen. Die Eigentümlichkeit des Werkes ist aber voll erhalten geblieben: »Die Herausarbeitung aus der Breite des Erfahrungsstoffes und die Anschmiegsamkeit an die Mannigfaltigkeit der tragischen Schöpfungen«, um des Verfassers Worte zu gebrauchen. Hiergegen hatte Wilhelm von Scholz in seiner Besprechung der zweiten Auflage (diese Zeitschrift II, 433 ff.) Stellung genommen. Ich selbst bin mit einer ausgedehnten Erfahrungsgrundlage sehr einverstanden und habe nur einige Zweifel über die Grenzen, die bei Anpassung an die Vielfältigkeit des Geschaffenen innezuhalten sind; mir scheint manchmal Volkelt in der Zerspaltung zu weit zu gehen. Aber ich bewundere die Fähigkeit, zarteste Unterschiede bloßzulegen und Künstlerisches in Begriffen einzufangen. Auch habe ich mich, als ich von neuem in dem Buche las, an der Darstellung erfreut, die nirgends Zweideutigkeit oder Unklarheit duldet, in einem bequemen Zeitmaß fortschreitet und mit großer Natürlichkeit die Person des Denkers sichtbar werden läßt. Daß ein so ernstes und gründliches Buch die dritte Auflage erreicht hat — noch dazu in diesen unseren Tagen —, darf als ein gutes Zeichen begrüßt werden.

Von den neuen Abschnitten ist der letzte der wichtigste. Seine Überschrift »Das Tragische in Welt und Gott« weist darauf hin, daß Volkelt die »Umbildung« (wie er sagt) der ästhetischen zu einer metaphysischen Kategorie für möglich hält. Da nun hierbei die Hauptmerkmale des Ästhetischen, das beseelende Anschauen und die Ablösung von individuellen Willensinteressen, völlig zurücktreten, kann es sich nur um das objektive Gefüge des Tragischen handeln, das sich außer in Kunstwerken auch im innerstem Grunde der Wirklichkeit finden soll. Besonders das Tragische der widerspruchsvollen Größe, »wo Schuld oder Einseitigkeit untrennbar mit

der Größe des Charakters verbunden sind«, und das »obsiegende« Tragische, das sich in Glück und Versöhnung wendet, soll sich auf den tiefsten Sinn des Weltgeschehens »anwenden« lassen. Alle diese Ausdrücke erklären sich aus der Anordnung des Buches, in dem das metaphysisch Tragische einen Anhang bildet, während der Sache nach, denke ich, die Tragik im Weltgrunde den Ursprung jeder anderen Form von Tragik bezeichnet.

Sehr schön entwickelt Volkelt, daß der Weltlogos irrational durchsetzt und daher der Tragik verfallen ist, daß die unbedingten Werte sich nur verwirklichen, indem sie mit ihrem Gegensatz, dem Nichtseinsollenden, ringen. Mit innerer Ergriffenheit schildert er als die Tragik des einzelnen Menschen das furchtbare Wissen von der tierischen Natur, in der doch das Feuer des Göttlichen lebt. Dann wendet er sich der Geschichte der Menschheit zu, die voll von Tragödien ist, und schließlich dem Weltkrieg; den Krieg betrachtet er als äußersten Gegenstoß des Irrationalen gegen das fortschreitende Hervortreten der Vernunft und der Menschheitsentwicklung. Das Buch entläßt den Leser mit einem Ausblick auf eine durchgeistigte Kultur »im Sinne einer edleren, vom Göttlichen tiefer und tiefer durchdrungenen Menschlichkeit«.

Berlin. Max Dessoir.

Curt Glaser, Munch. Berlin 1917 bei Bruno Cassirer.

Wenn von Curt Glaser ein Buch über Edvard Munch erscheint, so darf man erwarten, daß hier etwas Grundlegendes gesagt wird; denn der Verfasser, der schon vor langem die Bedeutung des Künstlers erkannte und verteidigte, ist der Schöpfer der besten graphischen Munchsammlung, nämlich der des Königlichen Kupferstichkabinetts in Berlin.

Die Erwartung wird übertroffen. Auf 113 Druckseiten gibt Glaser nicht nur eine fast erschöpfende Darstellung von Munchs Kunstentwicklung, er gibt eine vorbildliche moderne Künstlerbiographie überhaupt. Mag nun vielleicht auch ein großer Teil des Grundes in Munchs Verschlossenheit und in der Untunlichkeit liegen, in sein Privatleben hineinzuleuchten, so berührt es sympathisch und erscheint fast Programm, daß in dieser Biographie die Darstellung der Lebensschicksale auf das allernötigste reduziert ist. Wiewohl Munch »Expressionist« ist, und seine Werke nicht anders von ihm empfunden werden, denn als Objektivationen seiner inneren Erlebnisse, so tragen sie eben doch so sehr den Stempel des Absoluten, daß es für den Beschauer gar nicht nötig ist, die zufälligen Begebenheiten zu kennen, denen sie ihre Entstehung verdanken. Wie bei allen großen Künstlern dehnt sich für Munch die persönliche Erfahrung jeweils so sehr ins allgemeine, oder besser gesagt, sie reduziert sich so sehr, daß am Ende als Erlebnisquellen nur noch Natur, Geburt, Tod, Liebe und Haß stehen bleiben. Sie sind allen gemein. Zu ihrem Verständnis ist die Kenntnis persönlichsten Lebens überflüssig.

Die Biographie kann aber auch in ein anderes Extrem verfallen. Könnte man die eine Art, wenn auch heute zumeist veraltet, doch noch immer lebendig, die heroische nennen, so mag man der anderen den Namen der ideologischen geben. Ohne meist im Besitz der dazu notwendigen konstruktiven Kraft zu sein, die ihn umdrängende Fülle der Probleme zu bändigen und dem Reichtum der Erscheinungen das Netz eines Systems überzuwerfen, verliert sich dort meist der Schreiber an ein Heer sich überstürzender Ideen, denen weitab bis tief ins Gebiet der Philosophie nachzujagen er sich nicht bezwingen kann, den Menschen selbst und die gebändigte Darstellung des Problemes seiner Kunst tief unter sich lassend.

Glaser hat mit ungezwungenem Instinkt die Mitte getroffen. Der Kern seiner Darstellung bleibt ihm immer der Mensch in seiner künstlerischen Existenz. An der Hand der Werke, sich kaum eine Abschweifung gestattend, die nicht sachlich zu rechtfertigen wäre, entwickelt er Munchs Kunst von den impressionistischen Anfängen bei Christian Krogh über die große alles auf das Typische steigernde Epoche, die besonders bei uns bekannt ist, bis zum reifen Stil des objektiven Daseins. »Der Künstler lebt selbst mit den Elementen. Er malt nicht die Wirkung auf das Gemüt, sondern das objektive Dasein.« Ohne den Dingen bis in ihre letzten Wurzeln nachgehen zu wollen, was dem Verfasser jenseits der Grenzen analytischer Kunstbetrachtung zu liegen scheint, sieht er sie vom Standpunkt gereifter Sachkenntnis und eines nachdenklich erlebten Daseins. Dadurch gewinnt die Schilderung dieses Lebens eines Malerbekenners auch den Reiz eines Bekenntnisses der Verfassers. Was bei dieser Gelegenheit zu den Fragen der jüngsten Kunst gesagt wird, ist höchst lesenswert.

Mit Glück überwindet Glaser auch die Klippe des mystisch-irrationalen Elementes bei Munch, besonders in dessen Frühzeit. Mit einer Formel wäre man dem ebenso wenig gerecht geworden, wie mit seiner Ignorierung zugunsten des Technisch-Materiellen. Der Verfasser löst für sich die Frage durch ein literarisches Nachschaffen der Visionen des Norwegers, wobei die Kraft und die Schmiegsamkeit der Sprache zu bewundern ist. Wollte man einen Vorwurf gegen das ausgezeichnete Buch erheben, so könnte man vielleicht ein Eingehen auf die unleugbar starken Beziehungen des jungen Munch zur Literatur der Zeit, besonders zu Strindberg, vermissen. Aus ihnen ließe sich ein großer Teil der Epoche nach Inhalt und sogar auch nach Form erklären.

Ein Verzeichnis der Hauptwerke bietet das Nachwort. 78 ganzseitige, sehr sorgfältig gefertigte Abbildungen auf Tafeln sind beigefügt.

Berlin. Alfred Kuhn.

Wilhelm von Humboldt, Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von Theodor Kappstein. Verlegt bei Wilhelm Borngräber, Berlin 1917. 8°. 527 S.

Aus dem vorliegenden ersten Band verdienen für die Leser dieser Zeitschrift besonders hervorgehoben zu werden: der Aufsatz über die männliche und die weibliche Form, die Kennzeichnung Schillers und die achtundzwanzig Stücke, die Kappstein aus den elfhundertdreiundachtzig Sonetten der letzten Lebensjahre ausgewählt hat. Die kurze Einleitung des Herausgebers ist wohl geeignet, Fernerstehende in die Art Humboldts einzuführen. Ich wünsche dem Unternehmen guten Fortgang.

Berlin.

Max Dessoir.

Schriftenverzeichnis für 1917.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Däubler, Th., Acht Jahre »Sturm«. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 46—50.

Dosenheimer, E., Kunst und Sittlichkeit bei Schiller. Die Tat 8. Jahrgang, S. 1014 bis 1023.

Filser, B., Die Ästhetik Nietzsches in der Geburt der Tragödie. III, 110 S. gr. 8⁰. Passau, Waldbauer. 3 M.

Wulff, O., Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst. VI, 138 S. gr. 8⁰. Stuttgart, Enke.

2. Prinzipien und Kategorien.

Angersbach, A., Das Denken und die Phantasie. Die Grenzboten 76. Jahrgang, S. 117—122.

Bahr, H., Expressionismus. Mit 19 Tafeln. 111 S. 8⁰. 2. Auflage. München, Delphin-Verlag. 3,50 M.

Bredt, E. W., Häßliche Kunst? Mit 50 Tafeln in Lichtdarstellungen. VIII, 42 S. 32,5 × 24,5 cm. München, Kuhn. In Mappe 20 M.

Felber, R., Der Wille zur Kunst. Neue Zeitschrift für Musik 84. Jahrgang, S. 341 bis 344.

Glück, H., Türkische Kunst. Vortrag, gehalten in der Sitzung des ungarischen wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel am 5. Mai 1917. 26 S. mit Abbildungen. Lex. 8⁰. Mitteilungen des ungarischen wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel, Heft 1. Leipzig, Hiersemann. 1,70 M.

Hartlaub, G. F., Die Kunst und die neue Gnosis. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 166—181.

Jodl, F., Ästhetik der bildenden Künste. IX, 407 S. gr. 8⁰. Cottasche Buchhandlung Stuttgart und Berlin. 11 M.

Liebermann, M., Anschauung und Idee. Kunst und Künstler 16. Jahrgang, S. 45 bis 49.

Ostwald, W., Beiträge zur Farbenlehre. V, 210 S. mit 16 Figuren. Lex. 8⁰. Abhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, mathematisch-physikalische Klasse. 34. Band. Leipzig, Teubner. 9 M.

Röck, H., Kritisches Verzeichnis der philosophischen Schriften Holbachs. Archiv für Geschichte der Philosophie 23. Band (neue Folge), S. 270—291.

Simmel, G., Kant und Goethe. Zur Geschichte der modernen Weltanschauung. 3. Auflage, 117 S. 8⁰. Leipzig, Wolff. 1,20 M.

Utitz, E., Die Gegenständlichkeit der Kunstwerke. 71 S. 8⁰. Vortrag, gehalten in der Berliner Abteilung der Kantgesellschaft am 27. April 1917. Philosophische Vorträge. Veröffentlicht von der Kantgesellschaft. Berlin, Reuther & Reichard. 2 M.

Walzel, O., Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. 92 S. 8°. Vortrag, gehalten am 3. Januar 1917 in der Berliner Abteilung der Kantgesellschaft. Veröffentlicht von der Kantgesellschaft. Berlin, Reuther & Reichard. 2,40 M.

Westheim, P., Von den inneren Gesichten. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 1—6.

3. Kunst und Natur.

Hülsen, Ch., Römische Antikengärten des 16. Jahrhunderts. Mit 86 Abbildungen, XV, 135 S. Lex. 8°. Heidelberg, Karl Winter. 10 M.

Kittel, J. B., Alte edle Gärten von Würzburg. Die Gartenkunst 30. Jahrgang, S. 97 bis 104.

Kittel, J. B., Veitshöchheim, ein Juwel der Barock-Gartenkunst. Die Gartenkunst 30. Jahrgang, S. 123—138.

Rötlisberger, Von schweizerischen Gärten. Die Gartenkunst 30. Jahrgang S. 81 bis 87.

4. Ästhetischer Eindruck.

Jacobson, M., Über die Erkennbarkeit optischer Figuren bei gleichem Netzhautbild und verschiedener scheinbarer Größe. Zeitschrift für Psychologie 77. Band, S. 1—92.

Wigand, C., Zur Physiologie des Kunstempfindens. Neue Zeitschrift für Musik 84. Jahrgang, S. 318—321.

Zimmermann, P., Über die Abhängigkeit des Tiefeneindrucks von der Deutlichkeit der Konturen. Zeitschrift für Psychologie 78. Band, S. 273—317.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Avenarius, F., Max Klinger als Poet. Mit einem Briefe Max Klingers und einem Beitrage von Hans W. Singer. Herausgegeben vom Kunstwart. 154 S. mit Abbildungen und einem Bildnis. Lex. 8°. München, Callwey. 6 M.

Bernhard, E., Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgeschichte 272 S. mit 2 Bildnissen. 8°. München, Bruckmann. 5 M.

Elias, J., Max Liebermann. Eine Bibliographie 54 S. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. 4 M.

Friedländer, M. J., Dürers Denken und Gestalten. Kunst und Künstler 14. Jahrgang, S. 85—91.

Grunsky, K., Luther als Dichter. Christliches Kunstblatt 59. Jahrgang, S. 326 bis 332 und 363—375.

Heilmeyer, A., Gedanken über Adolf Hildebrands Schaffen und Wirken. Die Plastik 7. Jahrgang, S. 73—78.

Kaiser, G., Zur Psychologie des musikalischen Wunderkindes. Neue Zeitschrift für Musik 84. Jahrgang, S. 378—380.

Lichtwark, A., Der junge Künstler und die Wirklichkeit. Kunst und Künstler 16. Jahrgang, S. 91—108.

Poppelreuter, J., Die Zukunft der Vorbildung unserer Künstler, Kunsthistoriker und Allgemeingebildeten. Die Kunst für Alle 32. Jahrgang, S. 372—383.

Raphael, M., Das Problem der Darstellung. Die Kunst für Alle 32. Jahrgang, S. 418—424.

Scheffler, K., Die Vorbildung unserer Künstler. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 559—562.

Seidler, W. v., Ergebnis der Umfrage betreffend die Vorbildung unserer Künstler. Die Kunst für Alle 33. Jahrgang, S. 48—56.

Unger, R., Weltanschauung und Dichtung. Zur Gestaltung des Problems bei Wilhelm Dilthey. Basler akademischer Aula-Vortrag 72 S. gr. 8°. Zürich, Rascher & Co. 1,50 M.

Westheim, P., Künstlerisches Denken. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 353—355.

Wolff, G. J., Wilhelm von Diez und seine Schule. Die Kunst für Alle 33. Jahrgang, S. 1—21.

2. Anfänge der Kunst.

Behn, F., Der Mensch der Urzeit, seine Kultur und seine Kunst. 47 S. mit 15 Abbildungen, kl. 8°. Leipzig, Hachmeister & Thal. 0,25 M.

Hörnes, M., Kultur der Urzeit. II. Bronzezeit. (Die ältesten Zeiten der Metallbenutzung. Kupfer- und Bronzezeit in Europa, im Orient und in Amerika.) Mit 37 Bildergruppen. Neudruck. 128 S. kl. 8°. Berlin, Göschen. 1 M.

Hörnes, M., III. Eisenzeit. (Hallstatt- und La Tène-Periode in Europa. Das erste Auftreten des Eisens in den anderen Weltteilen.) Mit 35 Bildgruppen. Neudruck. 120 S. kl. 8°. Berlin, Göschen. 1 M.

Lach, R., Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener im August und September 1916. 62 S. 8°. Wien, Alfred Hölder.

Sachs, C., Die Musikinstrumente Birmas und Assams im Ethnographischen Museum zu München. 47 S. gr. 8°. München, Kgl. Bayrische Akademie der Wissenschaften. München, Franzscher Verlag. 2 M.

Verworn, M., Zur Psychologie der primitiven Kunst. Ein Vortrag. Mit 35 Abbildungen im Text. 2. Auflage. 48 S. 8°. Jena, Fischer. 1 M.

Werner, H., Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter. Eine entwicklungspsychologische Untersuchung. 43. Mitteilung der Phonogramm-Archiv-Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. 100 S. 8°. Wien, Alfred Hölder.

3. Tonkunst und Bühnenkunst.

Aron, W., Die Grundlagen und die Entwicklung der Musik. Zur Einführung in die Tonkunst und als Übersicht über ihre Geschichte allgemeinverständlich dargestellt. 192 S. kl. 8°. Breslau, Becher. 2 M.

Bach-Jahrbuch 13. Jahrgang 1916. Im Auftrag der neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Prof. Dr. Arnold Schering. (Veröffentlichungen der neuen Bachgesellschaft 17. Jahrgang, 4.) III, 62 S. und II, 69 S. mit einer Tafel. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 M.

Bierwagen, M., Neue Wege für den Elementar-Klavierunterricht. Musikpädagogische Blätter 40. Jahrgang, S. 118—120, S. 134—135 und S. 153—154.

Brache, C., Der Kunstgesang nach seinen physikalischen Grundgesetzen. Musikpädagogische Blätter 40. Jahrgang, S. 101—102.

Dubitzky, F., Neithardts »Preußenlied«. Die Stimme 11. Jahrgang, S. 333 bis 338.

Einstein, A., Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. IV, 88 S. kl. 8°. Sammlung Natur und Geisteswelt. Leipzig, Teubner. 1,20 M.

Einstein, A., Geschichte der Musik. VI, 126 S. kl. 8°. Aus Natur und Geisteswelt. Leipzig, Teubner. 1,50 M.

Eitz, C., Das Denkwidrige in der Bezeichnung der musikalischen Intervalle. Neue Zeitschrift für Musik 84. Jahrgang, S. 245—246.

Fleischmann, H. R., Drei Jahre Kriegsmusik in Österreich. Neue Zeitschrift für Musik 84. Jahrgang, S. 323—324.

Halm, A., Harmonielehre. Neudruck. XXXI, 128 S. kl. 8°. Sammlung Göschen. Berlin, Göschen. 1 M.

Hartmann, R., Sonate und Sonatine! Musikpädagogische Blätter 40. Jahrgang, S. 103—104.

Hübner, O., Schopenhauer und die Musik. Neue Zeitschrift für Musik 84. Jahrgang, S. 293—295, S. 304—306, S. 311—314 und S. 317—318.

Jadassohn, S., Die Lehre vom reinen Satze. In drei Lehrbüchern dargestellt. 1. Band: Lehrbuch der Harmonie. 16. Auflage. 290 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 M.

Jadassohn, S., Musikalische Kompositionslehre. 2. Band: Lehrbuch der einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkte. 6. Auflage. VIII, 131 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3 M.

Kapp, J., Berlioz. Eine Biographie. Mit 70 Bildern. 1.—3. Auflage. 267 S. mit 48 S. Abbildungen. gr. 8°. Berlin, Schuster & Löffler. 12 M.

Koch, D., Luther und die Musik. Christliches Kunstblatt 59. Jahrgang, S. 332—342 und S. 380—382.

Krehl, S., Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). I. Die reine Formenlehre. 152 S. kl. 8°. Sammlung Göschen. Berlin, Göschen. 1 M.

Kurth, E., Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. 526 S. gr. 8°. Bern, Akademische Buchhandlung von M. Drechsel. 24 M.

Löbmann, H., Über die Stellung der Gehörbildung in der musikalischen Erziehung. Musikpädagogische Blätter 40. Jahrgang, S. 99—100, S. 115—117 und S. 131—132.

Löbmann, H., Zur Psychologie des Tonbewußtseins. Die Stimme 11. Jahrgang, S. 285—290.

Meyer, K., Der chorale Gesang der Frauen, mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiet. 1. Teil. Bis zur Zeit um 1800. XXXVIII, und 9 S. mit 1 Tafel. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5 M.

Mikorey, F., Grundzüge einer Dirigierlehre. Betrachtungen über Technik und Poesie des modernen Orchesterdirigierens. 72 S. mit einem Bildnis. 8°. Leipzig, Kahnt. 2 M.

Müller, E., Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert. Mit einem Bildnis, einem Theaterplan und 19 Faksimiletafeln im Text. XVII, 141 und CCCX S. gr. 8°. Dresden, Bertling. 20 M.

Oehlerking, H., Die deutsche Musikkultur unter dem Einfluß Luthers und der Kirchenreformation. Neue Zeitschrift für Musik 84. Jahrgang, S. 329—331.

Paul, E., Musiklehre in Erläuterungen, Beispielen und Aufgaben. 2. Teil. IV, 138 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2,50 M.

Pfordten, H. v. d., Deutsche Musik, auf geschichtlicher und nationaler Grundlage dargestellt. VIII, 340 S. mit 15 Tafeln. gr. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 9 M.

Reger, M., Beiträge zur Modulationslehre. 10. Auflage. 52 S. kl. 8°. Leipzig, Kahnt. 1,50 M.

Riemann, L. Th., Wiehmayers musikpädagogische Neuerungen. Musikpädagogische Blätter 40. Jahrgang, S. 161—162 und S. 177—179.

Sauer, B., Wagner als Liederkomponist. Neue Zeitschrift für Musik 84. Jahrgang, S. 221—223.

Schellenberg, E. L., E. T. A. Hoffmanns Oper »Undine«. Neue Zeitschrift für Musik 84. Jahrgang, S. 353—356.

Schlösser, R., Textkritisches und Erläuterndes zu einigen Briefen Ludwigs II., Wagners und Bülows. Neue Zeitschrift für Musik 84. Jahrgang, S. 272—274 und S. 281—282.

Schumann, W., Musik als Kritik. Deutscher Wille (Kunstwart) 30. Jahrgang. S. 214—218.

Seydler, Th., und Dost, Br., Material für den Unterricht in der Harmonielehre, zunächst für Seminarien bearbeitet. Heft 1—3 von Seydler, Heft 4—6 von Dost. 5. Heft. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 0,80 M.

Stöhr, R., Praktische Modulationslehre. 20 S. 8°. Leipzig, Siegel. 1 M.

Teichfischer, P., Karl Thiel, ein Meister des Vokalstils. Die Stimme 11. Jahrgang, S. 290—296 und S. 319—321.

Verzeichnis der im Jahre 1916 erschienenen Musikalien, auch musikalische Schriften und Abbildungen, mit Anzeige der Verleger und Preise. In alphabetischer Ordnung nebst systematisch geordneter Übersicht und einem Titel- und Textregister (Schlagwortregister) 65. Jahrgang. 2 Teile. IV, 132 und 113 S. Lex. 8°. Leipzig, Hofmeister. 24 M.

Wetzel, H., Franz Liszts Klavierwerke. Musikpädagogische Blätter 40. Jahrgang, S. 129—130 und S. 148—151.

Witt, B., Theodor Storm und die Musik. Neue Zeitschrift für Musik 84. Jahrgang, S. 282—283.

Das Theater in Breslau und Theodor Löwe 1892—1917. Beiträge deutscher Dichter und Künstler. Herausgegeben von Dr. Walter Meckauer. Theodor Löwe zu Ehren. 132 S. mit einem Bildnis. gr. 8°. Dresden, Minden. 2 M.

Die Zukunft der deutschen Bühne. 5 Vorträge und einer Umfrage. Herausgegeben vom Schutzverband deutscher Schriftsteller E. V. gemeinsam mit dem Goethebund, dem Verband deutscher Bühnenschriftsteller, der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände und der Gesellschaft für Theatergeschichte. 165 S. 8°. Berlin, Oesterheld & Co. 2,50 M.

Frank, H., Der Kampf ums Theater. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1423 bis 1433.

Hagemann, C., Der Mime. 2. Band der modernen Bühnenkunst. Vierte, neubearbeitete und vermehrte Auflage. Verlag Schuster & Löffler, Berlin W 57. 8 M.

Matthias, C. E., Schweizer Weltbühne. Eine Forderung an die Schweiz und an die Welt. 94 S. mit Abbildungen. 8°. Zürich, Art. Institut Orell Füßli. 2 M.

Schulze, F., Hundert Jahre Leipziger Stadttheater. Ein geschichtlicher Rückblick. VIII, 276 S. mit Tafeln. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 M.

Schottelius, J. W., Gobineaus Renaissance als Bühnenwerk. Hoffnungen und Ergebnisse. 19 S. 8°. Langensalza, Wendt & Klauwell. 0,40 M.

Sinsheimer, H., Alte und neue Bühne. 24 S. gr. 8°. München, Hans Sachs-Verlag. 0,60 M.

Weichert, M., Zur Entwicklungsgeschichte des jüdischen Theaters. Der Jude 2. Jahrgang, S. 548—565.

Winds, A., Aus der Werkstätte des Schauspielers. 2. Auflage. VII, 202 S. 8°. Dresden, Jacobi. 2,50 M.

Wolzogen, H. v., ABC für Theateridealisten. Deutscher Wille (Kunstwart) 30. Jahrgang, S. 111—113.

4. Wortkunst.

Bettelheim, A., Gustav Freytag und der Schillerpreis. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1245—1248.

Braun, O., Friedrich Schlegel an Auguste Böhmer. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1371—1377.

Brockelmann, C., Alī 's Qiṣṣ-a 'i Jūsuf, der älteste Vorläufer der osmanischen Literatur. 60 S. Lex. 8°. Berlin, Kgl. Akademie der Wissenschaften. Berlin, Georg Reimer. 3 M.

Broicher, Ch., Gottfried Keller in seinen Briefen. Preußische Jahrbücher. Band 170, S. 99—112.

Eloesser, A., Goethe und Karl August. Die neue Rundschau 28. Jahrgang, S. 1244—1254.

Fiebiger, O., Johann Friedrich August Tischbein und August Wilhelm Schlegel. Die Grenzboten 76. Jahrgang, S. 302—313 und S. 332—341.

Geller, M., Friedrich Spielhagens Theorie und Praxis des Romans. X, 149 S. gr. 8°. Bonner Forschungen, herausgegeben von B. Litzmann. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft. 10. Band. Berlin, Grote. 5 M.

Heynen, W., Goethe-Forschung in Frankreich. Die Grenzboten 76. Jahrgang, S. 114—128.

Heynen, W., Wilhelm Raabe. Zur Gesamtausgabe seiner Werke. Deutsche Rundschau 173. Band, S. 94—111.

Hirth, F., Heine und Börne. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1433—1446.

Höpffner, E., Das Verhältnis der Berner Folie Tristan zu Berols Tristandichtung. Zeitschrift für romanische Philologie 39. Band, S. 62—82.

Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Hans Gerhard Gräf. 4. Band. VIII, 336 S. mit 2 Tafeln und Mitgliederverzeichnis 1917. 8°. Weimar, Goethegesellschaft. Leipzig, Insel-Verlag in Komm. 5 M.

Jellinek, M. H., Zur Kritik und Erklärung einiger Lieder Walters von der Vogelweide. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 43. Band, S. 1—26.

Johst, H., Ein neuer Romantiker. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1368 bis 1370.

Koch, D., Luther als Dichter. Christliches Kunstblatt 59. Jahrgang, S. 290—309.

Leineweber, P., Deutsche Kriegslyrik. Pädagogische Warte 24. Jahrgang, S. 924 bis 928.

Leitzmann, A., Rolandstudien. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 43. Band, S. 26—47.

Ludwig, A., Vom literarischen Zufall. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1231 bis 1237.

Luther, A., Alexander Kuprin. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1237—1242.

Müller, H. v., Die wichtigeren Publikationen zu Hoffmanns Leben. (Erschienenes und Geplantes.) Ein Beitrag zur Hoffmann-Bibliographie. 1. Heft, 16 S. gr. 8°. Berlin, Selbstverlag, Motzstraße 31. 2,50 M.

Plenio, K., Bausteine zur altdeutschen Strophik. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 43. Band, S. 56—100.

Plotke, G. J., Heyse und Storm. Österreichische Rundschau 52. Band, S. 265 bis 277.

Reitzenstein, R., Die Göttin Psyche in der hellenistischen und frühchristlichen Literatur. Mit 2 Tafeln. 111 S. gr. 8°. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Heidelberg, Karl Winter. 3,65 M.

Rudnianski, S., Nikolaus Leskow. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1446 bis 1450.

Schacht, R., Die psychologischen Grundlagen der flamischen Literatur. Die Grenzboten 76. Jahrgang, S. 279—280.

Scheid, N., Theodor Storm. Zum 100. Geburtstag am 14. September. Stimmen der Zeit (Stimmen aus Maria Laach) 47. Jahrgang, S. 660—672.

Scholz, W. v., Der Dichter. Aufsätze. 115 S. 8°. München, Hans Sachs-Verlag. 2,50 M.

Schulenburg, W. v. d., Die realistische Erzählung und ihre Zwangsabhängigkeit vom Tatsachenmaterial. Ein Beitrag zu Ricarda Huchs Fall Deruga. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1248—1250.

Sebrecht, F., Metaphysik in Lyrik und Drama. Das literarische Echo 19. Jahrgang, S. 1487—1490.

Settegast, F., Das Polyphemmärchen in altfranzösischen Gedichten. Eine folkloristisch-literargeschichtliche Untersuchung. III, 167 S. gr. 8°. Leipzig, Harrassowitz. 4 M.

5. Raumkunst.

Avenarius, F., Klinger, die Gegenwart und die Zukunft. Zu Klingers Plastik. Deutscher Wille (Kunstwart) 30. Jahrgang, S. 149—156 und 205—209.

Behne, A., Wem gehört die Gotik? Sozialistische Monatshefte 23. Jahrgang, S. 1126 bis 1129.

Gradmann, G., Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern. Mit 7 Lichtdrucken. VII, 218 S. 8°. 198. Heft. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg, Heitz. 14 M.

Hahr, A., Bewegungsgestalten in der griechischen Skulptur. Eine kunsttheoretische Studie. Mit 38 Abbildungen auf Tafeln. VIII, 80 S. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. 117. Heft. Lex. 8°. Straßburg, Heitz. 8 M.

Kirstein, G., Die Welt Max Klingers. 11 S. mit einer Abbildung und 24 Tafeln. gr. 8°. Liebesgabe deutscher Hochschüler. 8. Kunstausgabe. Berlin, Furche-Verlag. 5 M.

Kollwitz, K., Rodin. Sozialistische Monatshefte 23. Jahrgang, S. 1226—1228.

Lüthgen, E., Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Mit 75 Lichtdrucktafeln. XII, 555 S. Lex. 8°. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 200. Straßburg, Heitz, 40 M.

Mayer, A. L., Zum 70. Geburtstag Adolf v. Hildebrands. Kunst für Alle 33. Jahrgang, S. 61—68.

Much, H., Norddeutsche Backsteingotik. Die Tat 8. Jahrgang, S. 1113—1118.

Prüfer, A., Franz Liszt und das Schiller-Goethedenkmal in Weimar. Nach der ersten Ausgabe der gesammelten Schriften Franz Liszts (1882) zum ersten Male neu gedruckt und mit einer Einleitung und zwei Bildnissen. 24 S. 8°. München, Wunderhorn-Verlag. 0,90 M.

Raff, H., Adolf v. Hildebrand. Zu seinem 70. Geburtstag. Deutsche Rundschau. 173. Band, S. 122—127.

Scheffler, K., Der Geist der Gotik. Mit 107 Abbildungen auf Tafeln. 112 S. gr. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 6 M.

Schubring, P., Die italienische Plastik des Quattrocento. Handbuch der Kunstwissenschaft. 4. Heft, S. 97—128 mit Abbildungen und 1 Tafel. 2. M.

Sedlmaier, R., Grundlagen der Rokoko-Ornamentik in Frankreich. Mit 19 Abbildungen im Text und 11 Lichtdrucktafeln. XII, 110 S. Lex. 8°. 116. Heft. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Straßburg, Heitz. 10 M.

Weese, A., Skulpturen und Malerei in Frankreich vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. Handbuch der Kunstwissenschaft 1. Heft, S. 1—32 mit Abbildungen und farbigen Tafeln. 2 M.

Westheim, P., Vom Wesen der plastischen Gestalten. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 193—195.

Witte, Spätgotische Madonna. Zeitschrift für christliche Kunst S. 135—137.

Wölfflin, H., Adolf v. Hildebrand. Kunst und Künstler 16. Jahrgang, S. 6—22.

Behne, A., Eine Kritik der Baukunst. Preußische Jahrbücher 138. Band, S. 103 bis 112.

Behne, A., Oranienburg als Beispiel für Stadtbetrachtungen dargestellt. 27 S. und 16 Seiten Abbildungen. gr. 8°. Flugschrift Nr. 171 des Dürerbundes. München, Callwey. 0,75 M.

Dexel, W., Geschichte des Treppenbaues der Babylonier und Assyrer, Ägypter, Perser und Griechen. Mit 67 Abbildungen im Text. X, 108 S. Lex. 8°. 114. Heft. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Straßburg, Heitz. 4 M.

Dümbelfeld, J., Die Romanowkirche in Wilna. Eine kunstgeschichtliche Studie mit einer Zeichnung. 18 S. 16°. Wilna, Zeitung der 10. Armee. 0,15 M.

Erdman, A., Römische Obelisken. 47 S. Lex. 8°. Berlin, Kgl. Akademie der Wissenschaften. Berlin, Georg Reimer. 2,50 M.

Hamann, R., Das Wesen der Monumentalkunst. Logos 6. Band, S. 142—161.

Haupt, A., Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft 1. und 2. Heft, S. 1—64, mit Abbildungen und 4 Tafeln. Je 2 M.

Häuselmann, J. F., Kunstwissenschaftliche Betrachtungen über bäuerliche Bauformen. Deutsche Monatshefte 17. Jahrgang, S. 241—251.

Lohmeyer, K., Domenico Egidio Rossi und seine Schloßbauten in Deutschland. Repertorium für Kunstwissenschaft, neue Folge, 5. Band, S. 193—212.

Mahrholz, W., Von dem was der neuen Kunst am meisten not tut. Zu Tessenows Buch »Hausbau und dergleichen«. Deutscher Wille (Kunstwart) 30. Jahrgang, S. 113—119.

Muthesius, H., Wie baue ich mein Haus? München, Bruckmann. 362 S. 8°.

Obser, K., Quellen zur Bau- und Kunstgeschichte des Überlinger Münsters (1226 bis 1620). Mit Beiträgen von Viktor Mezger und Alfons Semler. 157 S. mit 8 Tafeln gr. 8°. Karlsruhe, Müllersche Hofbuchhandlung. 3 M.

Pölzig, H., Architekturfragen. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 129—138.

Rodin, A., Die Kathedralen Frankreichs. Berechtigte Übertragung von Max Brod. Mit Handzeichnungen Rodins auf 32 Tafeln. IV, 207 S. gr. 8°. Leipzig, Kurt Wolff. 8 M.

Seler, E., Die Ruinen von Uxmal. 154 S. mit 133 Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, Kgl. Akademie der Wissenschaften. Berlin, Georg Reimer. 19 M.

Selig, M., Grafenrheinfeld. Im Dorfe des Rokoko. Nach Urkunden und Quellenschriften. Mit 44 Bildern im Text. 83 S. mit einem Plan. 8°. Dettelbach (Main), Triltsch. 1,50 M.

Voß, G., Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsbezirk Eisenach. III. Die Wartburg. Mit 76 Lichtbildern, 2 Doppeltafeln und 302 Abbildungen im Text. XV, 399 S. Lex. 8°. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Jena, Fischer. 41. Heft. 20 M.

Weber, P., Wilna, eine vergessene Kunststätte. Mit 2 Farbentafeln, 135 Textbildern und einem Plan der Altstadt. 132 S. gr. 8°. Wilna, Verlag der Zeitung der 10. Armee. 2,50 M.

Anregungen für Kriegergrabmäler. Rheinische Beratungsstelle für Kriegerehrungen. 2. Heft: Holzkreuze. 32 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Mörs, Steiger. 1,50 M.

Friedhofsgestalten und Friedhofsgestaltung. 1. H. F. W. Cordes und sein Verhältnis zur Friedenskunst. 2. Heicke, Ergebnis des Friedhofwettbewerbs Magdeburg-Westerhüsen. Die Gartenkunst 30. Jahrgang, S. 169—179.

Kriegergrabmale und Heldenheine. Herausgegeben von der Provinzialberatungsstelle für Kriegerehrungen in Ostpreußen. 110 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. München, Callwey. 4 M.

Mackowsky, Kriegergrabmäler, Soldatenfriedhöfe und Ehrenstätten. 16 S. mit Abbildungen 33×25 cm. Leipzig, Arnd. 1 M.

Schütz, W., Das Alt-Berliner Grabmal 1750—1850. 100 Aufnahmen und Vermessungen. Kunstgeschichtlich eingeleitet von Hans Mackowsky. 191 S. mit Abbildungen gr. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. 7 M.

6. Bildkunst.

Bombe, W., Franz Marc und der Expressionismus. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 72—80.

Cohn-Wiener, E., Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. 1. Band: Vom Altertum bis zur Gotik. 2. Auflage. VI, 122 S. mit 66 Abbildungen im Text. kl. 8°. Sammlung Natur und Geisteswelt. Leipzig, Teubner. 1,20 M.

Cöllen, L., Schmidt-Rottluff. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 321—324.

Däubler, Th., Emil Nolde. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 114—115.

Däubler, Th., George Grosz. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 80—82.

Delius, R. v., Die italienische Renaissance. Die Tat 8. Jahrgang, S. 929—934.

Diez, E., Die Kunst der islamitischen Völker. XXII, 218 S. mit Abbildungen und 5 Tafeln. Lex. 8°. Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. 12,60 M.

Ehlers, E., Ephrussis »Etude de fleurs« von Dürer. Repertorium für Kunstwissenschaft, neue Folge. 5. Band, S. 252—255.

Elias, J., Degas. Die neue Rundschau 28. Jahrgang, S. 1564—1569.

Elias, J., Käthe Kollwitz. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 540—550.

Elias, J., Max Liebermann. Die neue Rundschau 28. Jahrgang, S. 990—994.

Fink, P., Jérôme Hünerwadel, Porträtmaler, 1829—1859. Ein Lebensbild. 56 S. mit 5 Tafeln. gr. 8°. Winterthur, Vogel. 2,50 M.

Friedländer, M. J., Der Maler und seine Ausbildung. Die neue Rundschau 28. Jahrgang, S. 994—1010.

Glaser, C., Edward Munch. V. 191 S. mit Abbildungen und Titelbildern. Lex. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. 12 M.

Glaser, C., Gustav Doré. Kunst und Künstler 6. Jahrgang, S. 49—63.

Gräf, B., Die künstlerische Welt in den Bildern Ludwig v. Hofmanns. Zeitschrift für bildende Kunst 28. Jahrgang, S. 133—145.

Hausenstein, W., Der Körper des Menschen in der Geschichte der Kunst. Mit 397 Abbildungen im Text und auf Tafeln. Neue Ausgabe: Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker. VII und 384 S. Lex. 8°. München, Piper. 18 M.

Hausenstein, W., Der Kunstschriftsteller. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 33 bis 36.

Heckler, A., Götterideale und Porträts in der griechischen Kunst. Vortrag, gehalten in der Sitzung des ungarischen wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel am 5. Mai 1917. 18 S. mit 26 Abbildungen. Lex. 8°. Mitteilungen des ungarischen wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel. 2. Heft. 1,70 M.

Krämer, P., Axel Callén, Finnlands großer Maler. Die Kunst für Alle 33. Jahrgang, S. 77—83.

Kreitmaier, J., Edward v. Steinle. Mit 66 Abbildungen. 40 S. Lex. 8°. München, Vereinigung für christliche Kunst. 3,60 M.

Liebermann, Max, im Urteil seiner Zeitgenossen. Kunst und Künstler 15. Jahrgang. Sonderheft.

Mackowsky, H., Menzels Impressionen aus Alt-Berlin. Die Kunst für Alle 33. Jahrgang, S. 97—103.

Meyer, A. L., Moderne Meisterkopien. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 517 bis 530.

Nüttgens, H., Erfahrungen auf dem Gebiete der neuzeitlichen Malerei. Zeitschrift für christliche Kunst 30. Jahrgang, S. 129—135.

Picard, M., Expressionistische Bauernmalerei. Mit 24 Tafeln, 27 und 1 S. 33 × 24 cm. München, Delphin-Verlag. 16 M.

Raphael, M., Das Erlebnis Matisse. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 145—154.

Roh, F., »Venus und Adonis« bei Rubens. Repertorium für Kunstwissenschaft, neue Folge. 5. Band, S. 212—219.

Römer, E., Materialien zur Dürerforschung. Repertorium für Kunstwissenschaft, neue Folge. 5. Band, S. 219—232.

Scheffler, K., Max Pechstein. Kunst und Künstler 16. Jahrgang, S. 22—33.

Schiefler, G., Das Werk Edward Munchs. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 9 bis 20.

Schmitz, H. und Beth, J., Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. S. 229, 230, S. 329—392 mit Abbildungen und 4 Tafeln. 11. und 12. Heft des Handbuchs für Kunstwissenschaft. Je 2 M.

Schwarz, K., Philipp Franck. Die Kunst für Alle 33. Jahrgang, S. 105—112.

Stein, W., Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800. Mit 18 Lichtdrucktafeln. XI, 116 S. Lex. 8°. Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 202. Straßburg, Heitz. 8 M.

Stengel, W., Kunst und Künstler in der Karrikatur. Kunst und Künstler 15. Jahrgang, S. 562—577.

Trübner, Des Meisters Gemälde in 450 Abbildungen. Herausgegeben von Joseph August Beringer. XXXVIII, 392 S. 26. Band. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 14 M.

Volbach, W. F., Der heilige Georg. Bildliche Darstellung in Süddeutschland mit Berücksichtigung der norddeutschen Typen bis zur Renaissance. Mit 35 Abbildungen auf 8 Tafeln. IX, 145 S. Lex. 8°. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 199. Heft. Straßburg, Heitz. 8 M.

Westheim, P., Lyonel Feininger. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 65—70.

Westheim, P., Neue Kunst in Sachsen. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 330—334.
Wolfradt, W., Marc Chagall: »Der Tod«. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 361 bis 362.

Corinth, L., Wie ich das Radieren lernte. Zeitschrift für bildende Kunst 28. Jahrgang, S. 205—229.
Friedländer, M., Max Liebermann als Radierer. Zeitschrift für bildende Kunst 28. Jahrgang, S. 229—266.
Großberg, C., Zehn Holzschnitte nach Bildwerken von Tilmann Riemenschneider. 10 Tafeln mit 2 S. Text und Titelblatt. Das neue Spiel 21.—23. Druck. Lex. 8°. Leipzig, Matthes. 3,50 M.
Meidner, L., Vom Zeichnen. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, 97—102.
Rümann, W., Menzels Radierungen. Die Kunst für Alle 33. Jahrgang, S. 33—40.
Straus, L., Zur Entwicklung des zeichnerischen Stils in der Kölner Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 48 S. Lex. 8°. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 202. Heft. Straßburg, Heitz. 4 M.
Unveröffentlichte Zeichnungen aus dem Staedelschen Kunstinstitut. 8 Tafeln und Beiblatt 12 S. mit 2 Tafeln. 8°. Stift und Feder. Frankfurt a. M., Voigtländer-Tetzner.

Bernhardt, M., Die Münchner Medaillenkunst der Gegenwart. 64 Bildertafeln mit einem Begleitwort. 15 S. 32 × 24,5 cm. München, Oldenbourg. 18 M.
Böhn, M. v., Miniaturen und Silhouetten. Ein Kapitel aus Kulturgeschichte und Kunst. 207 S. mit Abbildungen und farbigen Tafeln. 8°. München. Bruckmann. 8 M.
Buberl, P., Die Miniaturarbeit der Nationalbibliothek in Athen. Mit 32 Tafeln. III, 27 S., 31,5 × 25. Denkschrift der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Wien, Hölder. 8,50 M.
Folnesies, J., Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermeierzeit. 8 S. Text 41,5 × 31,5 cm. Wien, Kunstverlag Schroll. 60 M.
Grautoff, O., Die Münchner Kunstgewerbeausstellung in Paris im Jahre 1910 und die französischen Künstler während des Krieges. Der Cicerone 9. Jahrgang, S. 406 bis 409.
Habicht, C., Die Gobelins im Rittersaale des Domes zu Hildesheim. Monatshefte für Kunstwissenschaft 10. Jahrgang, S. 275—281.
Lungwitz, H., Edelzinn in Privatbesitz. 17 S. mit Abbildungen und 15 Tafeln. 8°. Chemnitz, E. Strauß. 3 M.
Möbius, Die farbigen Domfenster in Magdeburg. Herausgegeben im Auftrage des Domgemeinderates. 19 S. mit einer Tafel. gr. 8°. Magdeburg, Evangelische Buchhandlung Holtermann. 0,30 M.
Pöllmann, A., Weltkrieg und Kirchenfenster. Eine Erörterung über die Stellung der Glasmalerei im Bauprogramm der deutschen Zukunft. Ein Lorbeerkranz auf Franz Xaver Zettlers Grab. 176 S. mit einer Abbildung und 9 Tafeln. kl. 8°. München, Verlag der Kunstanstalt J. Müller. 2 M.
Riesebieter, O., Frühes Delft. Der Cicerone 9. Jahrgang, S. 341—348.
Schmidt, R., Möbel. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Mit 196 Abbildungen. 3. verbesserte Auflage. 256 S. kl. 8°. Stuttgart, Union. 8 M.
Schnütgen, A., Rheinisches Elfenbeinrelief. Zeitschrift für christliche Kunst 30. Jahrgang, S. 124—126.

7. Geistige und soziale Funktion der Kunst.

Acker, H., Literarischer Schund und kein Ende. Stimmen der Zeit (Stimmen aus Maria Laach) 47. Jahrgang, S. 430—444.

Beißwänger, G., Schiller und der Weltkrieg. Christliches Kunstblatt 59. Jahrgang, S. 225—229.

Brieger, L., Das Kunstsammeln. Eine kurze Einführung in seine Theorie und Praxis. 126 S. kl. 8°. München, Delphin-Verlag. 3,50 M.

Georgy, E. H., Die Weltenwende in Friedrich Hebbels Nibelungen und Deutschlands Weltkrieg. Ein Vortrag, gehalten in der literarischen Gesellschaft zu Gera. III, 81 S. gr. 8°. Leipzig, Hässel. 1,60 M.

Hänni, R., Die nationale Bedeutung der Antike und ihre Stellung im zukünftigen deutschen Bildungsideal. 34 S. gr. 8°. Hamm, Breer und Thiemann. 0,50 M.

Hartmann, K. O., Die Wiedergeburt der deutschen Volkskunst. Als wichtigstes Ziel der künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit und die Wege zu seiner Verwirklichung. X, 163 S. 8°. München und Berlin, Oldenbourg.

Koch, D., Die Volkshochschule und Volkskunst. Christliches Kunstblatt 59. Jahrgang, S. 358—363.

Kronfeld, C., Burgtheater und Weltkrieg. Mit einem Geleitwort von Hugo Thimig und einem Nachwort von Max v. Millenkovich. Mit 2 eingedruckten Bildnissen. 54 S. kl. 8°. Wien, Perles. 1,20 M.

Mackensen, F., Wahrheit in der Kunst. Vortrag. 16 S. 8°. Internierten-Bücherei Nassau, Evangelische Blättervereinigung für kriegsgefangene Deutsche. 0,50 M.

Muhr, W., Die Lichtspielbühne im Dienste der Schulvolksbildung. Die deutsche Schule 21. Jahrgang, S. 251—281.

Obrist, H., Kunst und Sozialdemokratie. Sozialistische Monatshefte 23. Jahrgang, S. 1170—1173.

Overmans, J., Der katholische Gedanke in der neueren flämischen Literatur. Stimmen der Zeit (Stimmen aus Maria Laach) 47. Jahrgang, S. 534—550.

Peterson-Berger, W., Richard Wagner als Kulturerscheinung. Sieben Betrachtungen. Autorisierte Übersetzung aus dem Schwedischen von Marie Franzos. 100 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 M.

Popp, J., Der kunstwissenschaftliche Unterricht, insbesondere auf den Hochschulen und Kunstschulen. 12 S. gr. 8°. Flugschrift Nr. 169 des Dürerbundes. München, Callwey. 0,15 M.

Raphael, M., Das moderne Museum. Das Kunstblatt 1. Jahrgang, S. 225 bis 227.

Sauer, B., Attische Kunst im Zeichen des großen Krieges. Zeitschrift für bildende Kunst 28. Jahrgang, S. 213—228 und S. 279—285.

Szkolny, F., Die Gewinnbeteiligung der Künstler. Kunst und Künstler 16. Jahrgang, S. 72—74.

Tietze, H., Österreichische Kunst. Österreichische Rundschau 52. Band, S. 70 bis 84.

Voll, K., Über Kunstauktionen im Kriege. Die Kunst für Alle 33. Jahrgang, S. 57 bis 60.

Wagner, F., Kunst und Moral. VI, 126 S. gr. 8°. München, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung. 3,50 M.

Waldmann, E., Organisation im Museumswesen. Kunst und Künstler. 16. Jahrgang, S. 3—6.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Das deutsche Drama. Zeitschrift für Freunde dramatischer Kunst. Herausgegeben von Dr. Richard Elsner. Verlag, Berlin-Tempelhof, Th. Gerhardt. Jahrespreis 6,80 M.

Marsyas. Eine Zweimonatschrift. Herausgegeben von Theodor Tagger. 10 S. auf Büttenpapier mit 4 eingedruckten Originalradierungen. 39,5 × 29 cm. Berlin, Hochstein. 50 M.

Stift und Feder. Zeichnungen von Künstlern aller Zeiten und Länder in Nachbildungen. Herausgegeben von Rudolf Schrey. 1. Heft. 35 × 26 cm. Frankfurt a. M., Voigtländer-Tetzner. Subskriptionspreis 7,50 M.

Vorlesungen an Universitäten deutscher Sprache.

Sommer-Halbjahr 1918.

I.

Berlin: Dessoir, Philosophie der Kunst; 2stündig.

Fleischer, Hauptstreitfragen der musikalischen Ästhetik; 1stündig.

Wulff, Kolloquium über Lionardos Traktat von der Malerei; 1stündig.

Fischel, Stilwandelungen; 1stündig.

Edmund Hildebrandt, Allgemeine Stilkunde, I; 2stündig.

Vierkandt, Anfänge der Kunst, mit Übungen; 2stündig.

Johannes Wolf, Lekture musiktheoretischer Traktate; 1½stündig.

Bonn: Erismann, Goethes Faust; 1stündig.

Frost, Ästhetik; 1stündig.

Breslau: Kühnemann, Weltanschauung der deutschen Klassiker (Lessing, Herder, Schiller, Goethe); 2stündig.

Kühnemann, Schiller und die deutsche Kultur; 1stündig.

Kühnemann, Philosophisches Seminar: Über die Kulturphilosophie des deutschen Idealismus (Schiller und Fichte); 1½stündig.

Schneider, Musikalische Satzlehre, VI; 1stündig.

Erlangen: Luchs, Erklärung des zweiten Buches der Episteln und der Ars poetica des Horaz; 4stündig.

Frankfurt:

Freiburg i. Br.: Witkop, Seminar: Schillers Dramen und ästhetische Schriften; 2stündig.

Gießen: Kalbfleisch, Die Ars poetica des Horaz; 2stündig.

Behaghel, System und Methode der deutschen Philologie; 3stündig.

Behaghel, Poëtik; 1stündig.

Trautmann, Die Tonarten und ihre charakteristische Verwendung; 1stündig.

Göttingen:

Greifswald: Ehrismann, Mythologie und Volkskunde; 3stündig.

Heuchenkamp, Seminar: Das Handwerkszeug des Literarhistorikers. Anleitung zu selbständiger Forschung auf dem Gebiete der Literaturgeschichte; 2stündig.

Zingel, Musiktheorie: Harmonielehre; 2stündig.

Halle: Abert, Seminar; Lekture von R. Wagners »Oper und Drama« und schriftliche Arbeiten; 2stündig.

Rahlwes, Harmonielehre; 2stündig.

Heidelberg: Koch-Grünberg, Die Kunst der Naturvölker; 1stündig.

Wolfrum, Harmonielehre; 2stündig.

Jena: Dinger, Schillers Lebens- und Kunstanschauungen; 1stündig.

Dinger, Dramaturgisches Privatseminar: Schillers Dramen und dramatische Fragmente; 2stündig.

Dinger, Repetitorium der Ästhetik; 2stündig.

Nohl, Einführung in die Geschichte der Ästhetik; 1stündig.

Kiel: Wolff, Seminar: Bühnengeschichte von Goethes Faust, II. Teil; 1stündig.

Bickel, Geschichte der Rhetorik mit Interpretationen aus Isokrates und Quintilian; 3stündig.

Königsberg:

Leipzig: Volkelt, Ästhetik: Kunst und künstlerisches Schaffen; 2stündig.

Sievers, Phonetik; 2stündig.

Köster, Seminar: Lessings Hamburgische Dramaturgie; 1stündig.

Wackernagel, Übungen zur Einführung in die Technik der Malerei und der graphischen Künste; 2stündig.

von Oettingen, Die Grundlage der Musikwissenschaft und die Theorie reiner Stimmung; 1stündig.

Prüfer, Übungen: Richard Wagners Schrift »Religion der Kunst« und ausgewählte Schriften aus Wagners Bayreuther Zeit; 2stündig.

Institut für Zeitungskunde, Kurs über Stilform und Technik des Feuilletons.

Marburg: Vogt, Drama des Mittelalters und Volksschauspiel der Gegenwart; 2stündig.

Elster, Deutsche Stillehre; 2stündig.

Hamann, Kunst und Kultur der Gegenwart; 4stündig.

Hamann, Übungen im Anschluß an die Vorlesung; 2stündig.

Jenner, Harmonielehre; 2stündig.

München: Wölfflin, Kunstgeschichtliche Übungen im Anschluß an das »Malerbuch« des Lionardo; 2stündig.

Sandberger, Musiktheoretische Kurse mit Hofkapellmeister Prill: Harmonielehre für Anfänger; 2stündig.

Borinski, Seminar: Opitz' Buch von der deutschen Poeterey, nebst Einführung in die Hauptthemen der historischen und Schulpoetik; 2stündig.

Kroyer, Musikästhetik bis zum 16. Jahrhundert als Vorschule der Stilkritik; 2stündig.

Kutscher, Deutsche Literatur und bildende Kunst im Zusammenhang ihrer Stilentwicklung; 1stündig.

Kutscher, Praktische Übungen in literarischer Kritik über die Literatur der Gegenwart; 2stündig.

Strich, Übungen zum Problem der Form in der deutschen Dichtung; 1½stündig.

Strich, Übungen zur Einführung in die Stilprobleme der deutschen Dichtung; 1½stündig.

Jaulutzky, Literatur und Weltanschauung im 18. Jahrhundert; 1stündig.

Münster: Koppelmann, Ästhetische Übungen im Anschluß an Schillers philosophische Gedichte und Abhandlungen; 1stündig.

Braun, Die Anschauung von Welt und Leben in der modernen Kunst; 2stündig.

Rostock: Pagenstecher, Archäologisches Seminar: Probleme der Plastik; 1stündig.

Utitz, Probleme der Kunstkritik; 1stündig.

Thierfelder, Harmonielehre; 1stündig.

Straßburg: Simmel, Kunstphilosophie; 1stündig.

Tübingen: Heyfelder, Übungen über Hegels Ästhetik unter Zugrundelegung der Enzyklopädie (herausgeg. von Lasson) und der Philosophie der Geschichte (Reclam-Ausgabe); 2stündig.

Heyfelder, Kolloquium über ästhetische Weltanschauung; 2stündig.

von Lange, Malerei, Holzschnitt, Kupferstich usw. (nach Technik, Stillehre und Geschichte); 3stündig.

Volbach, Das Kunstwerk Richard Wagners und der deutsche Gedanke; 1stündig.

Volbach, Die Kunst der Sprache mit praktischen Übungen; 1stündig.

Würzburg: Marbe, Seminar: Ästhetische Übungen; 2stündig.

Marbe, Experimentelle Übungen zur Einführung in die Psychologie, Pädagogik und Ästhetik, mit Prof. Peters; 3stündig.

Marbe, Anleitung zu wissenschaftlichen (auch pädagogischen und ästhetischen) Arbeiten; 48stündig.

Peters, Experimentelle Übungen zur Einführung in die Psychologie, Pädagogik und Ästhetik, mit Prof. Marbe; 3stündig.

II.

Graz:

Innsbruck:

Prag: Christian Freiherr von Ehrenfels, Allgemeine Gestaltenlehre; 3stündig.

Sauer, Stilübungen im Seminar für deutsche Philologie; 2stündig.

Schneider, Ferdinand Joseph, Kants Philosophie als Grundlage von Schillers Ästhetik; 2stündig.

Schneider, Ferdinand Joseph, Literarhistorische Übungen über die Erkenntnis der Form; 2stündig.

Wien: Reich, Moral und Kunst in ihren soziologischen Beziehungen; 4stündig.

Schmied-Kowarzik, Besprechung neuester ästhetischer Literatur; 2stündig.

Strygowski, Religiöse Kunst; 4stündig.

Adler, Musikalische Stilkritik; 2stündig.

Castle, Deutsche Stilistik; 3stündig.

III.

Basel:

Bern: Tumarkin, Die Gattungen der Poësie; 1stündig.

Maync, Einführung in das Studium der Literaturwissenschaft mit praktischen Anfängerübungen (Besprechungen zeitgenössischer Dichtungen); 1½stündig.

Kurth, Choraltechnik und Volkslied-Harmonisierung; 1stündig.

Zürich: Freytag, Ästhetische Theorien; 2stündig.

Ermatinger, Grundprobleme der Literaturwissenschaft; 1stündig.

Eleutheropulos, Das Tragische, Komische und Erhabene; 2stündig.

Schaer, Lyrische Motive; 1stündig.

Bernoulli, Alte Instrumente; 1stündig.

VIII.

Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen.

Von

August Schmarsow.

II.

Wenn »schon das Altertum erkannt hat, die eine Kunst gebe die Dinge, wie sie sind, die andre, wie sie zu sein scheinen,« so kommt es für uns vor allem darauf an, auszusprechen, daß damit nur die beiden darstellenden Künste gemeint sein können, die auch das Altertum schon als grundsätzlich verschiedene und zu voller Selbständigkeit ausgebildete Einzelkünste besaß: die Plastik und die Malerei. Es ist aber auch ferner wohl eine allgemein anerkannte Tatsache, mit der wir rechnen dürfen, daß die Plastik für das klassische Altertum die eigentlich maßgebende Kunst gewesen, von der alle weiteren Verzweigungen des künstlerischen Schaffens bestimmt und durchdrungen wurden. Und zwar ist es gerade ihr Charakter als Körperbildnerin, der auch für die Architektur wie für die Malerei maßgebend war. Das spricht sich für den Tempelbau mit seinen vollrund aufgerichteten Säulen sogar heute noch in der kurzsichtigen Meinung aus, das plastische Wesen herrsche hier so vollständig und ausschließlich, daß von Raumgestaltung eigentlich gar keine Rede sein könne. So urteilt selbst ein Ästhetiker wie Theodor Lipps und verkennt damit seltsamerweise, daß doch die Cella jedenfalls als Innenraum dasteht, und daß auch ein offener, um diesen Kern des Ganzen etwa ringsherum laufender Säulengang doch ebenfalls ein Raumgebilde darstellt, dessen Gangbreite, zwischen Wand und Peripteros, auf jeder Seite eine eigene Raumschicht bleibt und dessen besondere Aufgabe wir nur als allseitige Vermittlungszone, sei es auch zunächst für den andringenden Blick allein, auffassen können, aber kraft ihrer Schalträume zwischen den Säulenstämmen auch tatsächlich als solche hinnehmen müssen. Die Rolle freilich, die der plastisch durchorganisierte, zu starker Selbständigkeit gesteigerte Einzelkörper der Säulen, auch unter dem Joch des gemeinsamen Gebälks — zwischen Fußboden und Dach —, zu spielen hat, berechtigt vollauf, von Vorherrschaft statuarischer Denk-

weise und von »isolierender« Tendenz in der Aufreihung zu sprechen. Wir brauchen danach kaum mehr dies Verfahren in die Malerei weiterzuverfolgen, um die Auffassung der Körperbildnerin als bestimmend auch für diese Schwesterkunst, in den Figuren des Vasenbildes etwa, darzutun, denn wir halten schon ohnehin für die Plastik selbst einen ersten Grundbegriff in der Hand, der sich sofort als der Kunstwissenschaft und der Kulturphilosophie gemeinsam herausstellt, sowie wir ihn nur beim richtigen Namen nennen: das Individuum. Mit diesem einen Wort vollziehen wir den gewollten Zusammenschluß beider Gebiete.

Plastik.

Einen Einzelkörper als für sich bestehenden, von allem übrigen unabhängigen, nun eben nicht mehr unter dem durchgehenden Architrav und dem »säulengetragenen herrlichen Dach« gebundenen, für sich allein hinzustellen, ist ja die Aufgabe der statuarischen Kunst. Das menschliche »Individuum« aus dem Strom des Werdens und Geschehens herauszuheben, in voller Selbständigkeit und Geschlossenheit zu verewigen, ist das Anliegen der Plastik, solange sie ihrem eigenen Wesen getreu und dem höchsten Anspruch an ihr reines Wollen gewachsen bleibt. Das isolierte Standbild ist das Urbild der »Wertindividualität«, die wir sogleich im Sinne von Emil Lask im Anschluß an Fichtes Denkarbeit für die Geschichtsphilosophie verstehen wollen[1]). Der Wert des Daseins selber ist es, wie wir uns schon zu Anfang gesagt haben, den die Plastik in dauerhaftem Material, zu möglichst unveränderlicher Beharrung verkörpert und in den allgemeinen Raum setzt, damit er auf dem Schauplatz, der die Welt bedeutet, aus eigener Kraft sich selber behaupte. Die Gestalt des Menschen allein, auf ausgeschnittener Platte und erhöhtem Sockel, über das Gewoge der Lebenden emporgerückt, als feste vollgerundete Form, versinnlicht diesen ursprünglichsten aller Werte, der dem Menschen im Besitz seines eigenen Leibes, als eines Körpers im Raume, aufgeht. Aber als Menschenbild erst, nicht als Säule schon, führt die »Bildsäule« diesen Wertinhalt voll zu Sinnen und zu Gemüte. Indessen, es ist uns allen geläufig und bewußt, zumal soweit wir jemals mit dem klassischen Altertum, ja nur mit primitiver Kunst überhaupt verkehrt haben, daß auch das aufgerichtete Mal schon, als reiner Körperwert, die Bedeutung des unverrückbaren Bestandes vermitteln mag und an seinem Ort irgend einen Mittelpunkt mannig-

[1]) Fichtes Idealismus und die Geschichte. Tübingen 1902, Neudruck 1914, S. 11 ff.

faltiger, weitreichender Beziehung hervorhebt und herausstellt, mit dem Anspruch, als solcher zu verharren und sich durch alle solche Einstrahlung oder Ausstrahlung hindurch zu behaupten [1]). Wir kennen diese Macht des frei aufragenden Steinblocks, den Menschenhand noch nicht einmal zum regelmäßigen Gebilde geglättet, allseitig abgeflächt und unter das Gesetz der Kristallisation gebracht hat. Das vorgefundene, roh belassene Naturding, der Holzpflock im Boden, die Stange vollends, genügt schon als Anhalt für die Phantasie; denn sie gibt schon das Wesentlichste, die Vertikalachse des Menschenkörpers selber, und dient so, als sinnliches Substrat, durch die Zutat des ankommenden Subjekts bereitwillig ergänzt, als Symbol des Wertgedankens oder der dunkeln Ahnung seiner künftigen Anwartschaft. Am behauenen Stein aber waltet die Körperbildnerin, wie an dem Einzelgliede für den weiteren Aufbau des Raumgebildes, rein tektonisch, um ihrem Werk die unmittelbar kenntlichen Wahrzeichen des Menschenwillens aufzuprägen, daß es sich vom Spiel des Zufalls und vorgefundener Beute der Gelegenheit unterscheide. Der erste und der letzte Zweck eines Monumentes ist immer die Verewigung eines Wertes und insofern identisch mit dem Zweck jedes Kunstwerks. Aber es gibt Werte, die der Veränderlichkeit alles Lebens zugrunde liegen, die als konstitutive Faktoren den Wechsel der Zeiten überragen und deshalb nach dem Verlangen des Menschen ihn auch überdauern sollten. Das äußerste menschenmögliche Maß der Beharrung zu erreichen ist das Ziel, der äußerste menschenmögliche Ausschluß aller Bewegung das Verfahren, mit dem es erreicht wird. Erstarrung ist der Preis, um den die Beharrung erkauft wird, und die Kristallisation der Existenz, des bloßen Seins selber, auf Kosten der Organisation alles Lebendigen ist der Prozeß, der sich mit der Absicht auf Monumentalität verbindet (a. a. O. S. 170 f.). Immer ist die Abstraktion von der warmen Fülle des menschlichen Geschöpfes und seiner Verwandten die Voraussetzung und haftet noch langehin an dem Grundstock der weiter fortgeschrittenen Gestaltung als das Eine, was not tut.

Gegenüber dieser kristallinisch denkenden und tektonisch regelmäßigen Körperbildnerin nennen wir den griechischen Namen Plastik, der auch ihr gebührt, vorzugsweise da, wo sie sich anschickt, die Formen des organischen Gewächses an den stereometrischen Kern der Sache anzutragen, wie etwa den Menschenkopf an Stelle einer Kugel auf dem eingerammten Pfahl, oder die Büste auf dem viereckigen Steinpfosten, die dadurch beide zur Herme werden, einer Ver-

[1]) Vgl. m. Grundbegriffe 1905, Kap. XII.

bindung von plastischem Bildwerk mit dem symbolischen Grundstock, die uns als solche den Weg zur selbständigen Plastik weiterweist. In dem Bewußtsein dieses engen Zusammenhangs zwischen dem tektonischen Mal und dem Gebilde der statuarischen Kunst hat auch Alois Riegl gelegentlich von der Behandlung als »isoliertes Individuum« gesprochen, selbst da, wo es sich um kein Abbild eines Menschen, sondern um einen starren, nur allseitig zur Ebene abgegrenzten Steinblock handelt. Liegt in seinem Gedanken der Nachdruck auf der Isolierung, so kommt durch die Bezeichnung des Baugliedes als »Individuum« doch eine Art Personifikation zustande, so daß wir gut tun, uns darüber Rechenschaft zu geben, und das Wort zu vermeiden, wo es zu weit geht oder auch nur irreführen könnte, wenngleich ihm ein berechtigter Sinn zugrunde liegt, den wir in der Aufstellung des gemeinsamen Begriffs eben auch unserseits ausdrücklich anerkennen.

Unser deutsches Wort »Einzelwesen« hat manchen Vorzug vor dem uns eingeimpften und deshalb in der Wissenschaft wohl festgewurzelten lateinischen »Individuum«. Dies allgemein geläufige Fremdwort enthält ja den Sinn, den es vermitteln soll, eigentlich nur in negativer Aussage, als »nicht Teilbares«, gibt aber die Hauptsache nicht, eben das Wesen, das nur in der Endsilbe des Substantivs noch erkennbar steckt, und läßt dies als Neutrum oder Commune erscheinen: das ist »was einen Mann und eine Frau bedeuten kann«, oder aber keins von beiden zu sein braucht, d. h. im Grunde noch keinen Geschlechtscharakter trägt, oder von dieser Besonderung des einzelnen Lebewesens geflissentlich absehen heißt. »Einzelwesen« gibt sogleich positiv das »isolierte Individuum« als Einheit, und diese Einzahl zugleich in Verbindung mit einem Begriff des Seins und Lebens, der äußeren Erscheinung und der inneren Regsamkeit, der eigentümlichen Art, die wir als »Aktivität« zusammenfassen dürfen[1]. Auf die Heraushebung dieser selbständigen und abgesonderten Potenz »für sich allein« kommt es bei der ganzen Auffassung an, die hier festgehalten werden muß, denn sie hat das gesamte Altertum, solange es mit sich selber einig blieb, ausschließlich bestimmt. Das Individuum ist nur als numerische Einheit denkbar. Und die Ausschaltung jedweden Zusammenhangs mit dem natürlichen Geschehen, des molekularen mit der übrigen Natur und des psychophysischen mit organischen Lebewesen seinesgleichen, des sozialen vollends mit den andern seiner Sippe oder seines Stammes, seiner näheren Gemeinschaft oder weiteren Gesellschaft — diese Abstraktion wiederum von allen solchen in Wirklich-

[1]) Vgl. Moritz Heyne, Deutsches Wörterbuch. Leipzig, Hirzel 1890—1895, III.

keit immer waltenden Verbindungen und Beziehungen macht erst den »Wert des Daseins« für das Einzelbewußtsein frei. Solche Erwägung muß angestellt und mit dem lebendigen Gefühl durchdrungen werden, um die Tatsache klar zu erfassen, daß es sich um eine »Wertidee« handelt und nicht um einen in der Wirklichkeit vorgefundenen, fertig überkommenen Wertgegenstand, den die menschliche Kunst nach der hausbackenen Nachahmungstheorie nur schlechtweg nachzumachen, womöglich genau mit der Vorlage übereinstimmend zu wiederholen oder abzubilden hätte. Ein »isoliertes Individuum« gibt es in Wirklichkeit überhaupt garnicht, und an dem Einzelwesen, das es gibt, ist nicht sowohl seine Unteilbarkeit die Hauptsache, als vielmehr seine Einheit, — oder sagen wir lieber sogleich: sein Einheitsgefühl, um nicht vom ausgebildeten Selbstbewußtsein oder vom allmählich erworbenen Ichbewußtsein zu reden, bevor es Zeit ist. — Die Wertidee hat auch ihrerseits nur den organischen Leib, zunächst als Körper im Raum, zum Anhalt, und macht dies sinnliche Substrat zum Träger, d. h. zum Symbol ihres weiteren, immer wachsenden und wandelbaren Inhalts. Die abgegrenzte Körperlichkeit, die bei oberflächlichem Tasten und Sehen als geschlossen erscheinende Körpereinheit, das ist auch hier der Grundstock der statuarischen Kunst, der Plastik, von der wir im engeren Sinne sprechen als Menschenbildnerin. Die Wertidee jedoch, die als innerer Beweggrund all ihre schöpferische Tätigkeit veranlaßt und bestimmt, geht über diese gegebene Unterlage eines Einzelorganismus durch Abstraktion von dessen allseitiger Verknüpfung mit der Natur und der Umwelt andrer Geschöpfe weit hinaus und steigert die Vorstellung des beharrenden Seins im Gegensatz zu dem verfließenden Leben, so daß wir bald genug inne werden müssen: wir haben es auch hier mit einem Gedankenbild nach Art des »Idealtypus« zu tun, das zugleich für die Kunst als Ziel des Strebens und Maßstab ihres Gelingens normative Bedeutung gewinnt. Diese sowohl steigernde wie vereinfachende Wertidee kann von der Kunst nur durch Läuterung des Willens in ihrer Reinheit erfaßt, nur durch die Stärke des Nachdrucks vom Wertgefühl durchdrungen werden, wie es schon der Fortgang der Phantasie vom freien Akt der Reproduktion zur mühevollen Arbeit der schöpferischen Tat selber erheischt. Deshalb sagten wir immer: »Die Seele der Plastik ist das Selbstgefühl!«

Mit erstaunlicher Schärfe des Begriffs und unverkennbarer Abstraktion ergreift die ägyptische Skulptur den Wert des Daseins allein, mit dem Willen zu seiner Verewigung. Man möchte sagen: wie ein Raubvogel auf seine Beute herniederstößt, so zielsicher, so unbeirrt durch Hindernisse oder Ablenkungen, wirft sich der Geist

in seinem Bewußtwerden auf dieses Gut, das doch nichts andres ist als der herausgeschälte Kern des Lebens, das ihm als sicheres Erbteil seiner Geburt zuteil geworden, so daß es ihm von Natur bereits gehörte. Im starrsten, unangreifbarsten Material beschränkt sich die Wiedergabe des Menschenbildes auf die gemeinsamen Wesenszüge, sichert zuerst den Typus, aber nicht nur des Menschen im allgemeinen, sondern des ägyptischen Volkes, seines eigenen Stammes oder des herrschenden Königs, den sie verherrlicht. Mühsam, aber geduldig, durch kein Opfer der Zeit, die es kostet, abgeschreckt, arbeitet der Bildhauer an dem härtesten Gestein, das die Gestaltung der Glieder nur in schematischer Einfachheit gestattet. Mit fanatischer Unerbittlichkeit wird das Eine festgehalten, worauf es ankommt: die Fortdauer der körperhaften Existenz, wohl gar zu kolossaler Größe hinaufgetrieben. Erst den Griechen war es vergönnt, das Selbstgefühl, mit der Wärme des Lebens selber bereichert, wie im Genuß der Wonne des Daseins aufgehascht, durch sein marmornes Ebenbild zu ergießen, so daß es auch den Betrachter beglückt. Aber dieser Hauch des Atems über leise geöffneten Lippen, die schwellende Fülle der Glieder sollte doch nicht darüber täuschen, wie jedes Wahrzeichen der Vergänglichkeit ferngehalten, jede Beziehung zu dem Stoffwechsel im Innern der festgerundeten Formen ausgeschaltet, dagegen die ewige Jugend dieser unverwelkbaren Blüte vorausgesetzt und ebenso selbstverständlich wie sieghaft durchgeführt worden ist. Auch hier die Mitwirkung freier Abstraktion im Sinne der verwirklichten Wertidee, auch hier die Steigerung bestimmter Eigenschaften, auf deren volle Sicherung es ankommt; aber eine Aufnahme reicherer Mannigfaltigkeit der Züge des lebendigen Daseins selber, in der Schönheit harmonisch ausgebildeter Körper, mit allen Anwartschaften für den Gebrauch im Wettstreit gleichentwickelter Kräfte. Auch hier noch der Ausgang vom gemeinsamen Typus, aber auch die entschieden vollzogene Auswahl der geeigneten Altersstufen, eine Bevorzugung des männlichen Geschlechts, solange die Aufgabe in ihrer eigenartigen, der hellenischen Kultur ursprünglichen Strenge bewahrt bleibt. Nun aber entwickelt sich der Typus durch die glückliche Vereinigung mit Individuellem zum Ideal, d. h. zu dem ganz konkreten Ergebnis der Wertdarstellung, das wir in den Götterbildern Griechenlands anerkennen — dem objektiv vorhandenen, im Kunstwerk erreichten Ideal, das ich als »höhere Einheit zwischen Individuum und Typus« definiert habe. Auch dieser Gewinn erklärt sich befriedigend nur, aber dann auch ganz natürlich, aus dem Walten der Wertidee in der schöpferischen Phantasie, deren Hervorbringung sich nicht auf die Wiedergabe irgend eines in Wirklichkeit Gegebenen richtet und

auf wiederholende Nachahmung beschränkt, sondern schon im Akt der Reproduktion die Freiheit des Geistes bewährt, so sehr sie an empfangene Eindrücke und erlebte Erfahrungen gebunden bleibt. Sie reinigt und verklärt, sie vereinfacht und steigert ein Urbild des Wertes, den sie nun zu verewigen trachtet: die Leibesschönheit, von der die menschliche Entdeckung aller Schönheit überhaupt ihren Ausgang genommen hat. Und durch den allmählichen Zuwachs neu beobachteten Reichtums der Erscheinungen, des Individuellen als des Einmaligen, aus zeitlich und örtlich begrenzten Bedingungen Erwachsenen, ergibt sich die letzte Ausdrucksgestaltung der nämlichen Wertidee, die der Körperbildnerin noch in ungebrochener Folgerichtigkeit ihres Wesens gelingen mag: die Verewigung des geschichtlichen Individuums, des Zeitgenossen, das Bildnis einer bestimmten Person. Aber auch sie vollzieht sich bei den Hellenen stets »*sub specie quadam aeterni*«, d. h. in der Übertragung auf »die höheren Regionen, wo die reinen Formen wohnen«, wo die Schlacken des irdischen Geschehens im Feuer der Begeisterung gefallen sind.

Nachdem wir so den ersten Grundbegriff für die Kunst der Plastik und damit für die ganze Kultur des Altertums festgelegt haben, könnte die Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er geboren wird, von hier aus weiter verfolgt werden, indem wir uns auch dabei die biologischen und psychologischen Beobachtungen der neueren Forschung zunutze machen [1]. Das menschliche Individuum ist nach der Wertidee, die in ihm selbst erwächst, ein einheitliches Ganzes, wenn es auch als organisches Geschöpf, das eben geboren wird und wieder auseinanderfällt, kein isoliertes Individuum sein kann, wie das Wertideal, das seine plastische Kunst vor Augen stellt. So ist der Körper freilich immer früher da als die Seele, und das Selbstgefühl eher als das Selbstbewußtsein in seiner gegliederten Gesamtheit. Mehr und mehr aber wächst im Fortschritt des Lebens die seelische Betätigung zugleich mit ihren höheren Lebensinteressen über die lediglich körperlichen Funktionen hinaus. Geistiges oder seelisches Individuum also wird der Mensch immer erst, wenn in ihm solche Kräfte ausgelöst werden, deren Wirksamkeit für ihn selbst mit bewußten Erlebnissen und Erfahrungen verbunden ist [2]. Diesen

---

[1] Vgl. Jakob Baron von Üxküll, Bausteine zu einer biologischen Weltanschauung, München 1913, und derselbe, Umwelt und Innenwelt der Tiere, Berlin 1910. — Max Scheler, »Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik« im Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Bd. 1, 1913 und Bd. 2, 1916, sowie »Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle, von Liebe und Haß«. Halle 1913.

[2] Otto Ritschl, Die Kausalbetrachtung in den Geisteswissenschaften. Bonn 1901.

Wandel beobachten wir auf dem Boden der nämlichen statuarischen Kunst von den Zeiten der Spätantike her durch die Jahrhunderte der christlichen Kultur. Freilich, ein ganz primärer Unterschied der Menschen besteht schon darin, welche Objekte überhaupt auf ihr mögliches Verhalten von Wirksamkeit werden können und hierdurch überhaupt erst sinnliche Gefühle auszulösen vermögen, in denen die Wurzeln auch künstlerischen Schaffens gelegen sind, und dieser Unterschied der ursprünglichen Anlage, der Triebeinstellungen einer Rasse etwa, ist schon ein Wertunterschied von grundlegender Bedeutung. Es gilt auch hier immer auf den angeborenen, von Vorfahren ererbten Körper zurückzugehen und so nochmals das gute Recht der Plastik als Körperbildnerin anzuerkennen. Dann vollzöge sich die Auseinandersetzung des Menschen allererst von seinem Körper aus, dem die übrige raumkörperliche Welt oder für die statuarische Plastik zunächst der gänzlich unbezeichnete, durchaus nicht mit in die Darstellung einbezogene Raum, somit nur als negativer Pol, gegenübersteht. Schließen wir uns Max Schelers sorgfältiger Unterscheidung von Körper und Leib an, so hätten wir in zweiter Linie diesen Begriff des Leibes (den er wieder in Leibkörper und Körperleib auseinanderlegt), dem Begriff der Umwelt gegenüberzustellen, die im Sinne der heutigen Biologen dann wieder in eine (rezeptorische) Merkwelt und eine (effektorische) Wirkungswelt gesondert werden muß. — Darauf folgt die Auseinandersetzung des Ich mit der Außenwelt. Der Begriff des »Ich« mag sich nach dieser Fassung wieder durch die Ausdrücke Leib-Ich und Leib-Seele einerseits mit dem vorigen, anderseits mit dem folgenden Symptomengebiet (der Psyche) vermitteln, sonst aber sich als Mittelpunkt der Innenwelt erweisen. — Zuletzt kämen wir auf den Gegensatz von Person, deren Begriff wir, auf Grund der üblichen Sonderung von Seele und Geist, klar unterscheiden müssen, wo immer es gilt, ein Individuum nicht nur im Sinne eines organischen Lebewesens, sondern auch als psychisches anzuerkennen, und anderseits der konkreten Welt dieser Person, die nun als »Welt überhaupt« dastehen mag, »weil sie ein absolut seiendes, überall konkretes, individuelles Sein ist und keineswegs eine bloße Idee im Sinne Kants«. Hier eröffnen sich alle Anwartschaften der geistigen Persönlichkeit und ihrer Gefühls- und Gedankenwelt.

Das menschliche Individuum, das nur in der Wertidee der statuarischen Kunst als isoliertes freigehalten wird, wird im Leben von unzähligen und verschiedenartigen Einflüssen berührt und tritt in unendlich vielgestaltige Austauschverhältnisse, in denen es wieder, durch seine Empfänglichkeit für diese oder jene äußeren Einwirkungen, nach

seiner individuellen Eigenart bestimmt wird, die ebenso auf sein Verhalten zu der eigenen Umwelt, der Merkwelt wie der Wirkungswelt zurückwirkt. In diesem Wechselverkehr offenbart sich überhaupt erst der Unterschied seiner somatischen und seiner psychischen Funktionen als wirkliche Potenz. Erst im sozialen Zusammenhang mit den anderen Menschen aber und in dem gegenseitigen Austausch mit diesen wird der Einzelne zu dem auch geistig wirksamen und leistungsfähigen Subjekt, das wir nach seinen beiden Seiten hin, nach der körperlichen und nach der seelischen, meinen, wenn wir es als Individuum bezeichnen [1]). Die statuarische Kunst, die es unternimmt, in der menschlichen Gestalt, also in, mit und unter der sinnlichen Individualität, auch die sittliche Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen, d. h. schließlich den innersten Gehalt zu vermitteln, den Fichte die »ideale Individualität« genannt hat, muß dabei doch darauf verzichten, sie eben in ihrem Zusammenhang mit der Welt umher zu zeigen; denn sie stellt ja nur das Einzelwesen für sich allein hin und zieht schon den umgebenden Raum garnicht mehr in ihre Darstellung hinein. Das sind die höchsten Wunderwerke der Bildniskunst in der Plastik, nicht allein des Altertums, sondern auch der modernen Zeit, wo immer das historische Individuum in seiner unersetzlichen Einmaligkeit gewertet wird und wo immer ein liebender Künstler darauf ausgeht, diese Wertindividualität als Daseinswert zu verewigen [2]).

Mimik.

Lange jedoch, bevor diese Aufgabe höchster Konzentration in einer selbständigen und geschlossenen Einheit erfüllt werden kann, drängt

[1]) Vgl. O. Ritschl a. a. O., wo auch eine überzeugende Entwicklungsgeschichte des Kausalbegriffs in ihren Grundzügen skizziert wird. Die »Zurechnung« hat auch Max Weber als Wurzel der Kausalität angenommen.

[2]) Einer neueren Erweiterung des Sprachgebrauchs begegnen wir auf dem Gebiete der Geschichtsphilosophie. Wir andern denken beim »historischen Individuum« zunächst an die geschichtliche Person. Die Kulturwissenschaften fassen jedoch unter diesem Namen ganze Komplexe von historischen Erscheinungen in ihrer einmaligen Bedingtheit zusammen, soweit sie durch innerlichen und äußeren Zusammenhang geeignet sind, einheitlich behandelt zu werden. »Historisches Individuum«, schreibt Max Weber, »sagen wir jetzt, im Anschluß an einen auch in der Methodologie der Sozialwissenschaft schon gelegentlich gebrauchten und jetzt in der Logik in präziser Formulierung üblich werdenden Ausdruck, für eine Kulturerscheinung.« In der Kunstwissenschaft beschränken wir den Sprachgebrauch besser auf konkrete Einzelwesen, erlauben ihn uns z. B. mit gutem Recht gewiß bei jedem Bauwerk als einer ganz individuellen Schöpfung, sowie sie über die Wiederholung eines Typus hinausgeht, nicht als Durchschnittsexemplar einer Mehrzahl abgetan werden darf.

schon das prozessierende Leben selbst zu einer Erweiterung auf zwei oder mehr Körper nebeneinander, sei es zur Gruppe, sei es gar, mit Hilfe der Grundebene des Steinblockes, der Holz- oder Metallplatte selbst, zum Relief. In beiden Fällen ist es indes nicht mehr die Körperform und Körperhaltung allein, die den Wert verwirklicht, sondern es ist die Körperbewegung und damit das Ausdrucksgebaren, was den Wert der Beziehungen trägt, und darin eben einen neuen, andersartigen Wert vermittelt. Ein Paar von Freunden oder Kampfgenossen, ein Paar von Liebenden, auch in ruhiger Gesellung, die Angehörigen um das abgeschiedene Glied einer Familie, wie die Grabstele sie vereinigt, sind Beispiele solcher Steigerung zu Werten des Lebens, und das Widerspiel zweier Einzelwesen, das erst deren Eigenart und Verschiedenheit hervorlockt, eröffnet ein weites Feld von Möglichkeiten, bis zum Höhepunkt des Antagonismus[1]). Hier aber hat auch eine andere Kunst längst der Plastik vorgearbeitet. Ja, wir hätten gar nicht nötig gehabt, dieser Körperbildnerin auch in solcher Erweiterung ihrer Anwartschaft nachzugehen, die doch eigentlich über die Grenzen ihres ursprünglichen Wesens hinausführt. Denn es ist und bleibt das gute Recht der Mimik, an ihrem ursprünglichen Platz hervorzutreten und sich von vornherein da zu behaupten, wohin ihrer Natur nach nur sie gehört. Unleugbar sind es mimische Werte, die sich in Gruppe und Relief zu den reinen Körperwerten jener Beispiele gesellten, und je lebhafter die Motive werden, desto notwendiger drängen sie das Hauptanliegen der Plastik zurück und müssen, durch ihre Anziehungskraft für die Phantasie, die Schätzung des ruhigen Bestandes gefährden. Ich habe immer darauf bestanden, daß wir die bildenden Künste nicht für sich allein behandeln dürfen, wenn wir den Schlüssel zu dem Gesamtbereich der Kunst nicht verlieren wollen, daß wir die ganze Reihe auch der sogenannten »musischen« Künste oder richtiger der »zeitlichen Anschauungsform« einbeziehen müssen, weil zum Verständnis ihres gemeinsamen Kernes und ihres durchwaltenden Verhältnisses keine einzige fehlen darf.

Nur allzuoft verkennt man noch, daß es sich in dem Gesamtgebiet, das ich unter dem Namen Mimik begreife, um ein ganz eigenes und ursprünglich selbständiges Kunstgebiet handelt, dessen schöpferisches Gestaltungsprinzip nicht deshalb um sein Erstgeburts-

---

[1]) »Der Kontakt einer Seele mit einer anderen Seele ist tatsächlich im Leben einer jeden von ihnen ein ganz besonderes Ereignis, das die unvorhergesehensten Seelenzustände hervorruft, die zu erklären die physiologische Psychologie völlig außerstande ist.« — »Diese Wechselbeziehung zweier Personen ist der einzige und notwendige Grundstock des sozialen Lebens.« G. Tarde, Die sozialen Gesetze (deutsch Leipzig 1908).

recht betrogen werden darf, weil es das Schicksal gehabt hat, sich als überall begehrter Bundesgenosse in eine Reihe anderer Künste zu verzetteln. Das Verlangen, die Selbständigkeit einer Kunst müsse sich durch eine historische, womöglich bis heute nachweisbare Existenz und fortlaufende Reihen unbezweifelbarer Dokumente dartun lassen, beruht auf einem Vorurteil, das schon das Amt der Theorie verkennt, da nachzuspüren und zu ergänzen, wo Lücken der Überlieferung den notwendigen Befund der Tatsachen zerreißen, oder wo das Versagen solcher Tradition, das Verschwinden der Vergangenheit ohne Geschichte, schon in der Natur der Sache selber und in dem Mangel erhaltender (hier graphischer) Hilfsmittel zur Verewigung gegeben liegt. Die Mimik entspringt unmittelbar aus der Wirklichkeit des Lebens und versinkt auch wieder in dem fortreißenden Strom dieser überlegenen Mächte; aber es kann der historischen Forschung immer noch gelingen, gleichsam aus den verstreuten Gliedern des Osiris den zerrissenen Gott wieder erstehen zu lassen, vorausgesetzt nur das Eine, daß die Kunstwissenschaft vermag, das Lebensprinzip als solches zu erkennen, wo immer es seine Zeugungskraft hat walten lassen und noch heute bewährt. Es gilt eben die nämliche Frage zu beantworten, die sonst für jede Einzelkunst gestellt wird: Welches ist die Wertidee, der sie ihr schöpferisches Vermögen dankt, — welches ist der besondere Wert, den sie darstellen und vermitteln will? Damit ergibt sich auch hier die Aufgabe, einen »Idealtypus« der Mimik als Kunst aufzustellen, der als ihr Grundbegriff nicht nur für eine bestimmte historische Lebenszeit, sondern ein für allemal Geltung hat und in seinen Hauptmerkmalen wenigstens für alle Leistungen normative Kraft behält, wie mannigfaltig auch die Abwandlungen sein mögen, durch die wir sie im Laufe ihrer Schicksale zu begleiten haben.

Jeder Wert, den wir anerkennen sollen in seinem ursprünglichen und unweigerlichen Recht, muß nicht nur anschaulich, sondern sinnlich wahrnehmbar gegeben und damit auch dem menschlichen Gefühl zugänglich sein. Aber wo er, wie hier, im wirklichen Leben selber ausgegossen liegt, bedarf es daneben eines einheitlichen Mittels, ihn aus der Wirklichkeit des Alltags herauszureißen und vor der Verwechslung mit ihr zu bewahren. Wie in der Plastik zunächst der einfache Körperwert durch die Wahl des starren, kalten Materials zu seiner Verewigung von dem in Natur gegebenen unterschieden wird, und jeder törichte Versuch der Sinnestäuschung durch Annäherung an Farbe und Stoff der lebendigen Menschenkörper sich mit Verstimmung und Widerwillen bestraft (Wachsfigurenkabinett), so werden hier die Körperbewegungen und das Gebaren als Wert, den die Mimik ergreift, d. h. als Ausdruckswerte herausgehoben, aber

so lange von jeder Verquickung mit anderen Ausdrucksmitteln, wie dem Ton der Stimme, dem Laut der Sprache ferngehalten, durch strengen Verzicht gesondert. Nur die gänzlich stumme, auch nicht von Musik begleitete Mimik ist das freie Spiel, das sich zur Kunst entwickeln mag, die wir in ihrer Reinheit herausschälen können und als selbständig anerkennen müssen. Schmal und eng nur sind ihre Grenzen bemessen, in denen der lebendige Mensch selber der Träger der Kunstform bleibt. Über sie hinaus geraten wir sogleich zu Verbindungen zweier Künste, also zu Doppelkünsten oder Zwischenreichen des Übergangs: auf der einen Seite wird aus dem Bündnis mit der Musik unfehlbar die rhythmisierte Körperbewegung und Ausdrucksbewegung, also der Tanz, auf der andern Seite erwächst aus dem Bündnis mit der Sprache, dem Element der Poesie, die Schauspielkunst, die Helferin des Dichters zur dramatischen Aufführung; oder es entsteht gar aus dem Doppelbündnis, mit Musik und Sprache zugleich im Gesange, eine noch verwickeltere Mischgattung, deren verschiedenen künstlerischen Prinzipien die Theorie nur gerecht zu werden vermag, indem sie die Verquickung auflöst und die gesonderten sauber auseinanderhält, um erst einmal die Synthese der Einzelpaare für sich zu verfolgen.

Die Mischkunst des Schauspielers hat von der reinen Mimik sogar den Namen davongetragen; denn diese selbst ist ein »Schauspiel« im strengen Sinne, nur zur »Schau« und nicht zum Gehör zugleich wie jene, und ist ein echtes »Spiel«, das nirgends zum Ernst werden will und mit der Wirklichkeit verwechselt werden darf, so ernst und vollwertig sonst auch der Inhalt sei, den es, zur Kunst entwickelt, darzustellen und zu vermitteln unternimmt. Ausschaltung der Sprache, Ausschaltung der Töne, ja lange sogar des Mienenspiels im Antlitz selber, das die Maske bedeckt, ist ihre Spielregel, und damit hebt sie so beträchtliche Bestandteile des wirklichen Lebens auf, daß ihr stummes Spiel sich frei vom Boden des Alltags in das Land der Phantasie hinausschwingt, nur um die Werte der Innenwelt hervorzukehren und der sinnlichen Anschauung darzubieten, die reine Ausdruckswelt für sich zum Erlebnis der Mitmenschen zu steigern. Ihre Stummheit gerade wird die Zaubermacht, die ihr Flügel leiht[1]).

Überall wo sich ein menschliches Individuum mit dem andern zusammenfindet, da regt sich das Bedürfnis des Austausches von innen her, wie bei allen Lebewesen im Umgang das natürliche Mittel der

[1]) Es ist mir fast unbegreiflich, wie man mich immer wieder dahin hat mißverstehen können, ich meine mit der Mimik nichts andres als die Schauspielkunst. Dieser Vorwurf der Flüchtigkeit im Aburteilen trifft auch einen ehemaligen Hörer, Ernst Meumann, Einführung in die Ästhetik der Gegenwart, S. 129.

Verständigung. Noch ehe die Stimme sich meldet oder gar die Sprache zu Hilfe kommt, erfaßt das Auge schon allein den Sinn der Körperbewegung, der Haltung wie des Gebarens. Darauf baut die Mimik ausschließlich als Gebärdenkunst. Und so beginnt sie zu walten, sowie wir von dem Einzelwesen in seiner Alleinigkeit zur Zweizahl oder Mehrzahl weitergehen, sowie wir also dem ersten Grundbegriff des isolierten Individuums den nächsten seiner Gemeinschaft hinzufügen. Sie ist genau so sparsam mit Figuren wie die statuarische Gruppe oder das reine Relief; denn sie weiß, daß jede kleinste Ablenkung der Aufmerksamkeit und vollends wiederholte Zersplitterung des Interesses die Einheit ihres Zusammenhanges gefährdet, der sich ohnehin im Hin- und Herpendeln von einem Individuum zum andern vollziehen muß. Es ist ja gerade die zeitliche Folge der Ausdrucksbewegungen, durch die sich die Mimik von der Körperbildnerin Plastik unterscheidet, und die Einstellung des lebendigen Menschen selber in seiner eigenen Beweglichkeit und Wandelbarkeit, die das Verfahren der stummen Gebärdenkunst bestimmt. Das Zusammenspiel des ganzen Körpers mit allen seinen zu ausgreifender Bewegung geschickten Gliedern verlangt schon den Überblick über diese Körpereinheit in jedem Moment des vorwärts drängenden und immer schneller vorübereilenden Wechsels. Daraus ergibt sich schon bei der Wechselwirkung von zweien solcher Einheiten ein fortgesetztes Überspringen von einem zum andern. Nur gelegentlich stellt sich dazwischen die Zusammenfassung beider ein, um nämlich im entscheidenden Augenblick entweder die Übereinstimmung oder den Widerspruch zu vermerken. Eine dritte Person kann sich nur entweder der einen oder der andern als Partner zugesellen, — sei es gleichstellen, sei es unterordnen, — oder aber sich beiden gegenüber als Dominante aufwerfen; denn die Sehgemeinschaft im engen Umkreis der Gestalten, auf dem Podium inmitten der Zuschauer, würde sonst gesprengt, und die Kontinuität des Vehikels aller Einheit des mimischen Kunstwerks durch eine Leere im rhythmischen Verlauf des Geschehens unterbrochen. Jeder Stillstand in der Tätigkeit und dem Gebaren der Mitspieler räumt schon der Körperschau, auf die es der Plastik ankommt, das Übergewicht ein vor der Bewegungsschau, auf die der Mimus abzielt, und wirkt wie eine Lücke im Fortgang der eigenen Darstellung seiner flüchtigen Ausdruckswerte. Der transitorische Charakter dieser Körperbewegungen und die Schnelligkeit ihrer Abfolge — auch wo das Mienenspiel durch die Maske noch ausgeschaltet ist — bringen einen andern wesentlichen Zug der reinen Mimik als selbständiger Kunst mit sich, und zwar gerade den grundlegenden, für ihr eigenstes Gestaltungs-

prinzip entscheidenden: das ist das Typische ihrer Darstellungsmittel. Nicht mehr das Individuum regiert hier, sondern der Typus; deshalb reden wir bei diesem Schauspiel wie selbstverständlich von Personen oder gar von Figuren. Nicht die Vollständigkeit der besonderen Qualitäten eines Einzelwesens kann hier zur Geltung kommen, sondern nur was zu den durchgehenden Eigenschaften der gemeinsamen Menschennatur gehört, oder, um mit dem scharfen Denker des Mittelalters Duns Scotus zu reden, nicht die »Haecceitas«, sondern die »Quidditas« kommt in Betracht. Nur die einfachsten, unmittelbar verständlichen Variationen und die augenfälligsten Gegensätze der Altersstufen, der Geschlechter, der Rassen oder der Temperamente werden aufgeboten, nur die geläufigen Unterschiede, die schon für den Fernerstehenden zutage treten, nicht die intimen Nuancen und die verwickelten Motive, die nur der näherstehende Beobachter etwa, und gar erst im längeren Verkehr entziffern mag. — Schon weil die Sprache fehlt, ja schon die Klangfarbe der Stimme nicht mitwirkt, versagt auch die Hilfe aller innern Beweggründe, die nur sie vermitteln können, versagt ferner der ganze motivierte Zusammenhang, den uns der Dichter offenbart. Hier, im Schauspiel ohne Worte, waltet allein die Sichtbarkeit von außen, keine Belauschung im stillen Kämmerlein, kein Aufschluß aus verborgenen Gedankenreihen oder drinnen wogenden, mit Vorstellungen verknüpften Gefühlen. Das Typische bleibt Voraussetzung alles Verstehens.

Und da auf diesen Verständigungsmitteln alle Kultur beruht, die über die Menschennatur selber hinauskommen will, so ergibt sich hier wieder ein fruchtbarer Gesichtspunkt für den Geschichtsphilosophen: ohne Typus keine Tradition, weil keine Verständigung, kein erfaßbarer Ausdruck unsrer Körperbewegungen, der nur in Auseinandersetzung mit der gemeinsamen Umwelt entspringt. Nur der typische Grundstock jeder Gebärde, jeder Haltung, jedes sinnlichen »Zeichens« für seelische Regungen gibt den Schlüssel zu deren Verständnis. Jede allzu besondere Note eines Individuums erschwert die blitzartig schnelle Übertragung auf das andre. Verstehen wir doch in einem fremden Lande geraume Zeit überhaupt nichts als das Typische.

Deshalb ist auch die stumme Pantomime darauf angewiesen, ihre Darstellungsmittel zu einem System typischer Ausdruckswerte durchzubilden und erfinderisch zu vervollständigen. Diese »Symbolik« erlangt konventionelle Geltung im weiteren Gebrauch, so daß wir sie dann mit Recht, aber keineswegs in ihren Anfängen schon, eine »Gebärdensprache« nennen dürfen. Nur typische Motive und damit auch nur typische Personen sind hier als Träger der Werte verwendbar;

sie sind allein das Mögliche und zugleich das Notwendige. Mit ihnen vermag der lebhaftere und von Hause aus daran gewöhnte Südländer ganze Dialoge zu führen und zusammenhängende Auftritte aneinanderzureihen, so daß es auch der stummen Mimik allein gelingt, die Phantasie der Zuschauer gefangenzunehmen und sie in unausgesetzter Spannung zu halten. Da rühren wir an die Grenzen der Poesie.

Mimische Werte sind typische Werte, die sich aus der Gemeinschaft der Menschen als sozialer Wesen ergeben, und die kulturphilosophischen Grundbegriffe des Völkerpsychologen oder des Soziologen können ohne weiteres aufgeboten werden, dies Gebiet des gesellschaftlichen Lebens auch für die Kunstwissenschaft zu klären, die sich seltsamerweise noch gar nicht überzeugen will, daß sie bei der Inhaltsangabe jedes Reliefs, jeder plastischen Gruppe, ja auch nur des Motivs einer Statue gar nicht auszukommen vermag ohne den Beitrag der Mimik, den sie ganz ruhig dem Bildner oder dem Maler auf die Rechnung setzt, statt nach der künstlerischen Herkunft dieser Mittel weiter zu fragen. Die Unentbehrlichkeit des durchaus selbständigen und höchst eigenartigen Prinzips der Ausdrucksgestaltung sollte doch mittlerweile auch ihr einleuchten; im Kreise der übrigen Künste zumal. Schon beim unmittelbaren Verfolg der Tätigkeit unsrer Tastorgane und natürlichen Werkzeuge alles Hervorbringens aus bildsamem Stoff habe ich immer auf den Anteil der Ausdrucksbewegung mitten in der Zweckbewegung hingewiesen. Und angesichts der monumentalen Plastik des christlichen Mittelalters muß doch unweigerlich betont werden, daß es nicht sowohl die reinen plastischen Werte mehr sind, die sie darstellt, sondern die mimischen Werte, die sie bevorzugt, d. h. nicht die vollrunde Körperlichkeit, auf der die antike Skulptur fast ausschließlich beruht, nicht die organische Form gleichmäßig ausgebildeter Glieder, sondern die Körperbewegungen und das Gebaren, also die Ausdruckswerte, deren Träger nicht selten der Annäherung an die stereometrische Form tektonischer Bauglieder unterliegen. Die Chorschranken in der Kirche, die schrägen Wandungen der Portale und die Geschosse der Fassade draußen geben eine Vorführung typischer Beziehungen zwischen biblischen Personen, sei es zwischen einem Paare, sei es zwischen ganzen Reihen, wie Maria und Gabriel in der Verkündigung, der beiden Frauen in der Heimsuchung, oder zweier Propheten und Apostel, ganzer Arkadenfolgen mit Königen oder Vertretern des Alten und Neuen Testaments. Selbst die isolierte Einzelstatue, in ihrem Tabernakel auf der Spitze eines Strebepfeilers oder Fenstergiebels, setzt sich in mimischen Zusammenhang mit dem übrigen System der Kirchenlehre, das die Gesamtheit der Bildwerke verkünden soll. So geben diese Skulpturen

nicht allein Zeugnis von der christlichen Verinnerlichung in dem Wertgefühl für die Individualität, sondern ordnen das Einzelwesen auch ein als Glied eines größeren Zusammenhangs, also einer »Werttotalität«, die nur in der Gemeinschaft zur Erscheinung kommen kann. Sie bleiben dagegen anderseits innerhalb der Schranken ihrer typischen Ausdruckswerte, die schon deshalb aufrecht erhalten werden, weil die Gleichberechtigung aller Seelen vor dem Angesicht des Höchsten, die Brüderlichkeit aller Kinder des ewigen Vaters, die immer wiederkehrende Einfügung des Einzelnen an seine Stelle im Gottesreich auf Erden und im Himmel, als allgemeine Voraussetzung jeder Wertindividualität besteht und mit der alleinigen Werthaltung der Innenwelt gegeben bleibt. Mit der Zersetzung des antiken Selbstgefühls und der Zurückziehung auf das Selbstbewußtsein der Person ist auch der naive »Individualismus« in die Brüche gegangen. Schon der Rationalismus des Römerreichs, der die Selbständigkeit des isolierten Individuums gegenüber allen sozialen wie historischen Zusammenhängen behauptet, läßt doch vielfach gegenüber dem Wertallgemeinen eine das Individuum fast erdrückende Unterordnung zu. Dagegen vertritt das Christentum einen Individualismus, der in dem Wert der Einzelseele die selbständige Bedeutung der Wertindividualität gegenüber allen bloß abstrakten Werten anerkennt, in der Idee der brüderlichen Gemeinschaft jedoch die Eingliederung in eine umfassende Werttotalität fordert (vgl. Lask a. a. O. S. 16 f.).

Die Grundbegriffe der Sozialwissenschaften und der Kulturphilosophie, die durch die Mimik schon in die Kunstwissenschaft hineinkommen, beginnen also sofort nach dem Individuum mit dessen Verdoppelung und leiten vom Paar durch alle noch einheitlich übersehbare Mehrzahl weiter bis zu einer Vielheit, wo der mimische Zusammenhang versagt, wo also nur durch konventionelle Symbolik noch zum Beziehungsreichtum eines umfassenden Systems von Gliedern fortgeschritten werden kann, d. h. zu einer Einheit, die sich nur geistig als Ergebnis einer Vorstellungsarbeit, einer Denkleistung noch vollziehen läßt. Da liegt abermals eine Grenze der Poesie.

Bleiben wir jedoch einen Augenblick länger vor dem Gesamtkunstwerk einer gotischen Kathedrale stehen, so erhellt noch eine andere Einsicht, die der Kunstwissenschaft nicht entgehen sollte. Mit der Austeilung der Standbilder in die architektonischen Gliederungen verbindet sich schon das Prinzip der entweder aneinander und übereinander reihenden oder aber der gruppierenden Aufstellung vor einem tatsächlich gegebenen oder räumlich geforderten Hintergrund, so daß sich die Überschau mehr oder weniger der Reliefauffassung nähert. Und wirkliche Reliefkunst kommt hinzu,

mit erzählendem oder dogmatischem Inhalt, um die Funktion der *Einzelgestalten* innerhalb der *Gemeinschaft* zu ergänzen, oder die heiligen Personen im lebendigen Austausch miteinander, im irdischen Verkehr mit ihren Schützlingen, im leidvollen Kampf mit ihren Widersachern zu zeigen. Da rühren wir an allen Ecken und Enden an die Grenzen der *mimischen* Anschauungsform und betreten das unverkennbare Reich der *malerischen* Auffassung und ihrer Darstellungsformen, sei es im geschlossenen Bildrahmen, sei es in fortlaufenden Wandgemälden, oder endlich in der Ausmalung eines ganzen Innenraumes, der sie schon durch seine architektonische Form zu einem gegliederten System zusammenschließt. Aber auch hier könnten wir den Übergang von Mimik in die Malerei schon unmittelbar in dem späteren Entwicklungsstadium finden, wo sie das freistehende Podium inmitten der Zuschauermenge mit der breitgestreckten, aber noch untiefen Bühne vor einer Schmalwand, des Platzes unter freiem Himmel oder des Innenraums unter Dach, vertauscht. Auch da ist der Übertritt aus der dreidimensionalen Anschauung der Freiplastik in die Reliefansicht von der Vorderseite vollzogen.

Malerei.

Was die Mimik mit ihrem mannigfaltigen Inhalt vorbereitet und in immer wechselnden Beziehungen ausgebeutet hat, übernimmt, wie die Plastik in Gruppe und Relief, so weiter die *Malerei*, als deren leitende Wertidee wir die Darstellung des *sichtbaren Zusammenhangs* zwischen Personen und ihrem Schauplatz oder zwischen den Dingen und der Welt anerkannt haben. Sie hält vor allem, gleich der Körperbildnerin noch in Statuengruppe oder Reliefbild, alle Beziehungen fest, die sich im *Sichtbaren*, durch die Vermittlung des Auges allein verstehen lassen. Und das *Bild*, die »höhere Einheit zwischen Körpern und Raum«, ist die Errungenschaft, die sie als selbständige Kunst und als ihren eigensten Wert zu bieten hat[1]).

Gilt es nun aber, nicht mehr bei den Gesichtspunkten der Kunstwissenschaft oder gar auf dem Standpunkt formaler Stilbetrachtung allein stehen zu bleiben, sondern einmal absichtlich den Blick zu kulturphilosophischer Überschau zu erweitern, so stellt sich der Malerei gegenüber eine überraschende Gemeinsamkeit der Grundbegriffe heraus, die uns den Ertrag der älteren idealistischen Ästhetik wieder höher einschätzen lehrt, als dies sonst neuerdings der Fall gewesen.

[1]) Der Verfolg der Malerei als Flächenkunst, d. h. ihre dekorative Seite mag hier mit voller Absicht außer Betracht gelassen werden.

Schon die allgemeine Prinzipienlehre der bildenden Kunst kommt heute sehr bald an einen Punkt, wo die Abzweigung der Phänomenologie der Einzelkünste gefordert oder gar der Versuch, die Fühlung länger aufrecht zu erhalten, beanstandet wird. Auf der anderen Seite jedoch führen die Bestrebungen, »kunstgeschichtliche Grundbegriffe« von allgemeinerer Verwendbarkeit aus ganz bestimmten und scharf begrenzten Einzelperioden der Stilentwicklung allein abzuleiten, zu dem empfindlichen Mißverhältnis, daß da »künstlerische Kategorien« aufgestellt und verwertet werden ohne Rücksicht auf die Darstellungskreise und die besonderen Ansprüche, die durch ihre Voraussetzungen innerhalb der jedesmaligen Kultur auch an die Darstellungsform und den Wirkungscharakter der Kunstwerke selber schon gestellt sind. Gelegentlich eingeschaltetete Ergänzungskapitel unter der Aufschrift »Betrachtung nach Stoffen« bezeugen dann nur die Unterlassungssünde, die schon bei der Gesamtanlage begangen worden, das ist die Vernachlässigung der kulturgeschichtlichen Gesichtspunkte oder des Darstellungsinhalts überhaupt. Wir alle sind ja wohl einig in der Anerkennung des Fortschritts, der für die Kunstwissenschaft dadurch erreicht worden ist, daß wir »die typischen Grundformen des durch eine bestimmte Struktur des ästhetischen Wert-Erlebens geleiteten künstlerisch-darstellerischen Eindringens in die Anschauungswelt zu scheiden beginnen«[1]) und für sich zu ihrem Rechte kommen lassen; aber es bestraft sich doch, wenn dabei »der jeweilig durch Ethos und Weltanschauung der Herrschenden bestimmten, durch die Kunst zu verherrlichenden Gegenstände« gar nicht mehr geachtet wird. Gerade wenn wir uns veranlaßt fühlen, jene »typischen Formen auch wieder von den bewußt angewandten ästhetischen und technischen Gesetzen zu sondern«, sollten wir nicht vergessen, daß auch sie mit der unbewußten Überlieferung von Generation zu Generation zusammenhängen und von langsam nur verschiebbaren Gewohnheiten der Kulturzustände bedingt sind. Es geht nicht an, die rein künstlerischen, z. B. auf Hochrenaissance und Barock angewandten Handhaben der Stilkritik ohne Unterschied walten zu lassen, ob etwa die Bildwerke, die Gemälde ursprünglich der kirchlichen Kunst angehören oder etwa der freien Wahl eines rein weltlichen Bildungskreises, dem ästhetischen Geschmack allein ihre Entstehung danken. Es ist unter Umständen geradezu widersinnig, den Maßstab der feierlichen Architektonik und der klargehaltenen Formenstrenge, der für das Altarbild an einer Kultusstätte der selbstverständlich gegebene war, nun beliebig auf ein Schmuckstück fürstlicher Ge-

[1]) Max Scheler a. a. O. Bd. 2, S. 172.

mächer mit irgend einer Darstellung heidnischer Mythologie oder verfänglicher Liebesabenteuer zu übertragen, oder gar umgekehrt die hier erreichte Freiheit des malerischen Vortrags, der koloristischen Reize, des verschwebenden Helldunkels, wie etwa in Correggios Danae oder Io, nun ohne weiteres mit Aufbau und Formensprache eines gleichzeitigen Kirchengemäldes zu vergleichen. Das könnte wohlfeiles Antithesenspiel, vielleicht blendende Kontrastwirkungen sinnlich gesättigter Sprache, aber kaum noch wissenschaftlich ernste Urteile und brauchbar bleibende Einsichten mehr ergeben. Je bestimmter wir die Schöpfungen eines gediegenen Malers als Kulturgüter anerkennen, desto notwendiger müssen wir sie auch einordnen in die besonderen Bedingungen, unter denen sie erwachsen sind und ihre Stelle behaupten. Die Gesichtspunkte der kulturphilosophisch gerichteten Ästhetik des 19. Jahrhunderts dürfen nicht einfach ausgeschaltet werden, auch da nicht, wo wir uns mit vollem Bewußtsein erst der Errungenschaften unsrer rein künstlerischen Betrachtungsweise zu vergewissern suchen. Die formalistische Einseitigkeit ausschließlicher Stilvergleichung gerät hier auf einen Holzweg, auf dem sie doch selber bald genug merken muß, daß er sogar Meister *ad absurdum* führt, oder blindlings nachtretende Jünger sicherlich in den Sumpf lockt. Unsere glücklich »überwundenen« Altvordern aus der Hegelschen Schule haben auch die Einzelkünste stets unter dem Gesichtswinkel der allgemein menschlichen Angelegenheiten und der geschichtlichen Überlieferung geschaut, zu dessen Spannweite sie selbst als Erben einer glänzenden Blütezeit unserer Philosophie und Literatur oder als Angehörige des Aufschwungs historischer Studien gelangt waren [1]). Wir modernen Spezialisten brauchen uns nur zu ihrem, uns abgewöhnten Standpunkt zurückzufinden, um der Unzulänglichkeit unsrer beträchtlich herabgestiegenen Werte noch rechtzeitig inne zu werden und unsrer bereits empfindlichen Kurzsichtigkeit abzuhelfen. Der vielgeschmähte und doch immer heimlich zu Rat gezogene Fr. Th. Vischer hat den »wahren Einteilungsgrund« des Gesamtgebiets der Malerei wie der Plastik eben als »darstellender Künste« so gefaßt: »Das durchgreifende Prinzip liegt hier im Stoffe, also ... in der ursprünglichen Stoffwelt oder vielmehr in den Unterschieden der Phantasie, wie solche auf das eine oder andre dieser Stoffgebiete gewiesen und bezogen ist. Es ist der trennende, ausschließende Cha-

[1]) Es sei nur erlaubt, an eine Parallele zu dem oben entwickelten Paar Individuum und Individualismus zu erinnern; ihm entspräche hier, — angesichts des Weltgefühls in der Malerei oder der Anerkennung des schon in der Mimik vorbereiteten Zusammenhangs, nun das Paar Gemeinschaft und Kollektivismus oder gar Universalismus.

rakter des Räumlichen, das die Grundform aller bildenden Kunst ist, welcher diese Einteilung begründet: da kann nicht die Auffassung, sondern muß die Erfassung, des einen oder andern Stoffes, das Entscheidende für den Unterschied der Zweige sein« (§ 696). In der Abhängigkeit von der klassischen Archäologie, über die wir uns damals nicht wundern dürfen, stellt er das Mythenbild voran; denn es vertrete die Zweige, ehe sie entwickelt sind, oder enthalte doch die Keime von allen. Seine bedeutendste Stütze habe das Fortleben dieser Stoffwelt in einem bleibenden Bedürfnisse der auf das allgemein Menschliche gerichteten Phantasie. Indes: »der Hauptkreis des christlichen Glaubens, der noch dogmatisch gehalten wird und Gegenstand von Kontroversen ist, welche seiner Darstellung die unbefangene Lebenswärme absperren, muß ausgeschieden werden!« Für die religiöse Kunst, oder gar die kirchliche des Mittelalters, werden wir also besser tun, uns bei dem tiefgründigen H. G. Hotho zu erkundigen, der seiner unvollendet gebliebenen »Geschichte der christlichen Malerei« schon den programmatischen Satz voranstellt: »Probleme, durch deren Reichtum und Tiefe der ganze Umfang der Phantasie und jede Steigerung der Form und Farbe in Frage kommen, führt ihr zuerst die christliche Anschauung zu und hebt sie durch glückliche Lösung auf einen Standpunkt, von welchem aus sie den Stil ihrer Darstellung nicht mehr von andern Künsten entlehnt, sondern umgekehrt in erhöhter Geltung das eigentlich Malerische, das ihr Bereich ist, epochenweise auf Architektur und Skulptur überträgt« [1]). Dann folgt bei Vischer zunächst die Landschaftsmalerei auf Grund »einer gegebenen Einheit von Erscheinungen der unorganischen und vegetabilischen Natur« und geht durch Vermittlung des »Tierstücks«, das sich mit dem einen und andern seiner Nachbargebiete in verschiedener Ausdehnung verbindet, zum Sittenbild über, »das den Menschen unter dem Standpunkt auffaßt, welcher der Landschaftsmalerei zugrunde liegt«, das heißt, in dem »der Mensch doch als Naturwesen im engern und weitern Sinne des Worts erscheint, — gehalten am Bande des Allgemeinen in der Bedeutung des Bedürfnisses, der Arbeit, des natürlichen und geselligen Zustands, der Kulturformen, kurz der Gewohnheit, der Sitte überhaupt«. Das letzte Stoffgebiet ist das der Geschichte, zu der das Bildnis überleitet. Nun erfaßt die Malerei das allgemein Menschliche in der Konkretion der entscheidenden, mit

[1]) Vgl. ferner dessen Vorlesungen über »Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen«, Berlin 1855 und 1858, und »Vorstudien für Leben und Kunst«, Stuttgart und Tübingen (Cotta) 1835, die von Mozarts Don Juan ausgehen.

Namen, Ort und Zeit in das Gedächtnis der Nachwelt eingeschriebenen Handlung. Den weiteren Einteilungsgrund bildet auch hier »der Stoff: zunächst der Unterschied der Zeiten, Völker, der geschichtlichen Ideen«. Der Versuch, den Unterschied zwischen Genrebild und Historie kurzweg durch das eine Wort Handlung hier und Zustand dort zu bestimmen, läßt sich allerdings wohl nicht halten, sondern die Lösung dieser Aufgabe wird nur in dem verschiedenen Entwicklungsgrade des Darstellungsgegenstands und dem damit zusammenhängenden Gehalt geistiger Kultur zu finden sein. Dies sollte wohl auch maßgebend sein bei der Beurteilung und Einordnung der Landschaft als eigenes Darstellungsgebiet der Malerei. Wo sie entwickelt auftritt und die Figuren entweder zur nebensächlichen Staffage herabdrückt oder ganz darauf verzichtet, um den Ausschnitt aus der Weite der Natur nur ihrer selbst willen zu geben, da gilt von ihr: »die Seele der Landschaftsmalerei ist das Weltgefühl«. Es ist der Zusammenhang mit dem All, das uns Menschen umfaßt, und in ihm verschwindet die Bedeutung des Einzelmenschen. Der Gegenpol unsres ersten Grundbegriffs, des »Individuums«, ist erreicht: wir könnten ihn lateinisch »Universum« nennen. Zwischen beiden vollzieht sich die ganze Auseinandersetzung, als die wir die Kunst betrachten. Mit deutlicher Neigung zum Pantheismus bestimmt auch Vischer den Charakter solcher Landschaftsmalerei als »Stimmungsbild« oder gar als »musikalisch« [1]).

Seine Einteilung ist indes mit jener summarischen Auseinanderlegung nach Stoffgebieten nicht erschöpft. Er sieht sich veranlaßt, noch ein zweites Prinzip zu Hilfe zu nehmen, das dann jedoch mit dem gegenständlichen mehr oder minder eng verquickt wird. Das ist nicht allein, für Vischers vorwiegend literarische Bildung bezeichnenderweise, wie bei so manchem Ästhetiker noch heute, aus dem Bereich der Poesie herübergenommen, sondern es liegt auch, mehr als es ihm aufgegangen, im Wesen der Malerei selbst, nämlich als Nachbarkunst der Dichtung begründet. Nur muß man sich hüten, das mindestens ebenso mannigfaltige, vielleicht sogar noch reicher differenzierte Gebiet der sichtbaren Darstellung schon von vornherein mit den drei geläufigen Abteilungen der Poesie bewältigen zu wollen. Und auch hier gilt wieder die Warnung vor unmittelbarer Verwendung derselben Grundbegriffe, deren Bedeutung bereits einem Wandel unter-

[1]) Durchaus einseitig und nur der Auffassungsweise des 19. Jahrhunderts entsprechend ist es z. B., wenn Vischer in der Landschaft ohne weiteres nur das Gebiet des Lyrischen, des Stimmungsbildes sieht. Auch hier zeigt sich die Metamorphose der geistigen Kultur überhaupt, die den Wandel der ästhetischen mitbedingt.

zogen werden muß, bevor sie noch übertragbar werden können. Denn das Werk der Malerei ist stumm und steht, an einen Augenblick gebunden, tatsächlich still, nur im Augenschein einer Bewegung, und sei dieser noch so suggestiv für die Phantasie des Betrachters. Letztere ist es, die weiterdichtet über das Gegebene hinaus, und das sichtbare Bild bietet zunächst nur mimische Werte, in ihrer transitorischen Erscheinung aufgehascht und festgehalten. Dennoch geht die Malerei, schon weil sie die Umgebung der Vorgangseinheit zwischen Personen mit darstellt, selbst das Einzelwesen in einer Situation, beeinflußt von seinem Milieu wiedergibt, über den reinen mimischen Zusammenhang hinaus und in den poetischen Zusammenhang über, dessen spezifische Eigentümlichkeit, auch im Unterschied vom malerischen Zusammenhang selbst, genauer zu bestimmen wäre. Die unverkennbaren, auch unter dem Vorbehalt streng wissenschaftlicher Terminologie durchführbaren Analogien lassen sich nur befriedigend erklären, wenn man sie als Entsprechungen der inneren Organisation der Kunstgebiete und der schöpferischen Phantasietätigkeit auffaßt, die sich nicht dem logischen Schlüssel unsres Verstandes erst zu öffnen braucht, sondern viel eher schon in der physiologischen Unterlage der menschlichen Psyche begründet liegt [1].

Zunächst kommt es an dieser Stelle darauf an, die ersichtliche Korresponsion zwischen Malerei und Dichtkunst als Beleg für die Tatsache sicherzustellen, daß beide einer höheren Entwicklungsstufe des Geistes angehören. Deshalb ist es wichtig, daß die beobachteten Übereinstimmungen erprobte Denker schon wiederholt angesichts der Malerei dazu geführt haben, eine Durchdringung dieser Schwesterkunst mit den Prinzipien der Poesie anzunehmen [2]. So würde sich die Sache nach der Auslegung der romantischen Ästhetik darstellen, die der Dichtung, als der höchsten Kunst, auch die Rolle einer alle übrigen mitbestimmenden Leiterin beizumessen, oder sie, wenn nicht gar als Ursprung, so doch als Seele der ganzen mannigfaltigen Ausgestaltung sonst auszugeben trachtet. Lassen wir uns durch die Theorie nicht zu metaphysischen Voraussetzungen verlocken, so bleibt im Anschluß an Vischers eigene Begründung erst einmal Folgendes hervorzuheben. Geht Vischer davon aus: »das Räumliche als Grundform aller bildenden Künste müsse durch seinen trennenden, ausschließenden Charakter auch die Einteilung ihrer Sondergebiete bestimmen«, so gelangen wir doch eben mit der Poesie auch über dies Räumliche hinweg, kommen

---

[1]) Vgl. hierzu »Energetische Grundlagen der Kulturwissenschaft« von Wilhelm Ostwald, Leipzig 1909 (Philosophisch-soziologische Bücherei Bd. XVI) und Alfred Foroillée, »*Évolutionisme des idées-forces*« (deutsch von Eisler 1908).

[2]) Vgl. dazu auch meine Erläuterungen zu Lessings Laokoon, Leipzig 1907.

schon mit ihrer Auffassungs- und Darstellungsform ins Zeitliche hinüber und unter den Bann des immer fließenden Verlaufs. Alles räumlich »Simultane« löst sich in eine zeitliche »Sukzession« auf, alles körperlich Koexistente verschwimmt im Strom des Geschehens, des Werdens und Vergehens. Die sichtbaren Erscheinungen entschweben vor dem sie alle durchdringenden Weben unserer Psyche, dessen erste Regungen schon sie mit Gefühl und Willen verquicken; sie werden in der Phantasie verwandelt, werden zu Vorstellungen verflüchtigt und auf Begriffe abgezogen. Was im farbigen Augenschein des Bildes vom inneren Leben der Menschen und Dinge vermittelt wird, was sich im sichtbaren Zusammenhang der Welt als Offenbarung einer Innenwelt ahnen läßt, ist aus einer anderen als der raumkörperlichen Natur der Wesen entsprungen und durchwaltet sie selber mit allem, was darinnen wohnen mag. Da stoßen wir an Rätsel, denen wir nicht beikommen werden, ohne vorher auch die Eigenart der Dichtung selber zu ergründen.

Bleiben wir demgemäß bei irgend einem Beispiel der letztgenannten Gebiete der Malerei, einem Geschichts- oder einem Sittenbild. Da stehen wieder Personen vor uns. Durch die Vermittlung der mimischen Relationen werden wir sogleich von dem sichtbaren Zusammenhang auf den unsichtbaren weitergeleitet, von der körperlichen Außenseite, mit ihren augenfälligen Motiven, auf die seelische Gemeinschaft, mit ihren inneren Beweggründen. Der Weg geht also unmittelbar von dem gemalten Abbild der Mimik, als stummer Ausdruckskunst für sich, zu dem Inhalt der Poesie, der diesen Vorgangseinheiten der Genreszenen, der biblischen oder legendarischen Erzählung, oder diesen dramatischen Auftritten ohne Worte, d. h. der schweigsamen Malerei, doch für die entgegenkommende Phantasie des Betrachters innewohnt, als sprächen sie nicht nur das Subjekt an, sondern jenen Inhalt objektiv aus.

Poesie.

Damit sind wir in der Lage, auch den spezifischen Wert zu bestimmen, den die Dichtkunst ihrerseits verfolgt, vermittelt und erschafft: es ist der motivierte Zusammenhang, den wir Menschenkinder als Täter unsres Willens, als Ursacher unsrer Handlungen überall erwarten, suchen und anzetteln. Die innere Motivierung alles Geschehens und Vollbringens ist der unersetzliche und unentbehrliche Wert, den der Dichter erfaßt und darstellt, aus seiner Kenntnis der Menschennatur und ihrer Wertgefühle heraus offenbart, und den er selbst da, wo er nicht greifbar zutage tritt, wo er vielleicht garnicht vorhanden oder doch in keiner erkennbaren Spur anzutreffen ist, aus

sich selber erfinden, frei schaffend ergänzen muß, wenn er ein »Dichter«, ein »Seher« bleiben will in den Augen seiner Gemeinde. Sonst würde er für sie zum nüchternen Alltagsmenschen herabsinken oder gar sich selbst zum gewissenhaften Historiker entäußern, indem er seine Aussagen auf das Wißbare, das Beweisbare beschränkt, während er doch innerlich unausgesetzt nach jenen letzten, heißbegehrten Werten trachtet, die sich noch immer nicht entdecken wollen und doch nach unserem Glauben da sein müssen, wie ein vergrabener Schatz, den keiner stehlen kann. Und diese schöpferische Durchdringung mit der Phantasie, mit Leben von unserm Innenleben, bis in die verborgenen Tiefen hinein, bescheidet sich nicht bei den menschlichen Personen, mit denen es die Mimik fast ausschließlich zu tun hat, sondern geht weiter auf alle Beziehungen zu den übrigen Gefährten des Daseins, zu den Haustieren und dem Hausgerät, d. h. zu den leblosen wie den lebendigen Dingen der Umgebung. Sie erstreckt sich ferner bis in alle Bestandteile der Weite da draußen, zu den Bergen und Flüssen auf dem Erdengrund, wie zu den Wolken und den Sternen am Himmel. Alle Wesen und Erscheinungen werden dem Bedürfnis des Menschen nach ursächlicher Erklärung unterzogen, in einen menschlich verständlichen, d. h. vom eigenen Gefühl erlebbaren Zusammenhang gesetzt. Und diese Kausalerklärung wandelt sich auch ihrerseits im Lauf der Zeiten. An die Stelle der personifizierenden Auslegung nach Menschenart tritt allmählich die Einsicht in das Walten andersgearteter Naturkräfte; aber auch sie behält die Analogie der Betätigung unsres Willens und damit den Kern persönlicher Aktion bei: erst mit der mechanistischen Auffassung entweicht auch der Rest dichterischer Motivierung.

Mit kühnem Griff in den dahineilenden Strom des Geschehens macht die Phantasie des Menschen sich die ganze Welt zu eigen, macht den flüchtigen Augenblick, auch den rätselhaften noch, sich selber genießbar und rettet den so erhaschten Wert zu immer erneutem Genuß, indem sie das Spiel dieser Beziehungen und Beweggründe, die gesamte Welterklärung aus äußeren und inneren Motiven, als Niederschlag einer ewig sich erneuernden Einheit in die Sprache faßt, die sich aus lauter Wörtern aneinanderreiht, aber nach solchem Sinn schon jeden Satz, aus Subjekt und Prädikat, zusammenfügt. Mit ihrer Hilfe ist es ja möglich vielköpfige Massen zu einer Einheit zusammenzufassen, und wie in der Tragödie den Chor auf die Bühne zu bringen, so im Epos das Volk, das Heer als Gesamtheit herbeizuziehen. Wie mancher abstrakte Begriff tritt nur durch seinen Namen, mit männlichem oder weiblichem Geschlecht, gleich einer lebendigen Person in die Vorstellung des Hörers oder Lesers und gestattet so

dem Dichter die Beherrschung eines Kollektivums oder die Vereinigung einer weit verstreuten, in Raum und Zeit getrennten Mehrheit von Erscheinungen!

Und was haben wir in diesem Mittel des Wertergreifens und des Werterschaffens, das dem Menschen gegeben ward, oder sagen wir lieber: im Verkehr mit Seinesgleichen und der Welt umher erwachsen ist, was haben wir in dem »Wort« vor uns? So nennen wir zunächst das Einzelgebilde, das unsre Sprachphysiologen schon als »Lautgebärde« kennzeichnen, nämlich als einen Komplex aus vokalischen und konsonantischen (d. h. eigentlich mimischen) Elementen, oder umgekehrt einer Gebärde, die von innen nach außen drängt, und mit Hilfe des Lautes unsrer Stimme, des Luftstroms unsrer Atmung hervorbricht, so daß sie zugleich hörbar wird, die bis dahin stumme oder gar unsichtbare (kryptomimische) Ausdrucksbewegung »verlautbart«. Wort aber nennen wir auch ein Gefüge aus mehreren solchen einzelnen Wörtern, d. h. den Satz als Ausdruck einer Beziehungseinheit zwischen ihnen, eines noch so einfachen Gedankens. Die Mehrzahl von solchen Sätzen heißt dann nicht mehr »Wörter«, sondern »Worte«. Wir sprechen von dem »Wort des Dichters«, von dem »Wort Gottes«, dem »Wort der Heiligen Schrift«; das ist schon eine größere sinnvolle Einheit sprachlicher Bestandteile, eine geordnete Folge von Sätzen, die innerlich zueinander gehören, sich einem höheren Gedanken, einer herrschenden Idee unterordnen, also einen »motivierten Zusammenhang« ausmachen.

Deshalb habe ich immer das Wort als Werk der Dichtung mit dem Bild als Werk der Malerei in Vergleich gestellt und auf den Parallelismus dieser Erzeugnisse des Menschengeistes, oder erst einmal der menschlichen Organisation, geflissentlich hingewiesen. Das Bild ist die sichtbare Einheit aus Körpern und Raum im Flächenschein, das Wort eine hörbare Einheit aus Laut und Gebärde, oder aus Tonbewegung und Körperbewegung, jenes ein optischer, dieses ein akustischer Zusammenhang. »Bild« ist aber nicht allein technisch betrachtet, als zweidimensionaler Auszug aus Raum und Körpern auf der Fläche, das sichtbare Werk des Malers, sondern diese Definition trifft auch noch für jeden beliebig kleinen Ausschnitt aus solchem Ganzen zu, solange die beiden integrierenden Bestandteile der Einheit nur irgendwie zum Vorschein kommen, wie z. B. an dem Fetzen eines zerschnittenen Kupferstichs, einer Miniatur für die Nahsicht besonders deutlich gezeigt werden kann [1]). Welche umfassende Einheit bedeutet dagegen

[1]) Man denke sonst etwa an das Legespiel, wo ein aufgeklebtes Bild auf eine unregelmäßig zersägte Holzplatte geklebt ist, und die Aufgabe darin besteht, die verwirrend mit Schlangenlinien begrenzten Stücke so zusammenzusetzen, daß das Bild sich wiederherstellt.

»das Wort, sie müssen lassen stahn«! — aber ebenso das einzelne »Wort«, die Folge von Wörtern, der Zeilen von Anfang bis zum Ende der Bibel, die der mittelalterliche Schreiber so mühsam und sauber, wie gestochen, Buchstaben für Buchstaben hingesetzt, Wort für Wort zusammengefügt und auseinandergehalten, in Reih' und Glied unter einander geordnet hat. — Diese kurze Gegenüberstellung der beiden Ausdrucksgestaltungen zweier Schwesterkünste, wie Poesie und Malerei, ist deshalb so wichtig und wünschenswert, weil sie uns hilft, die Besonderheit der Früchte, an denen wir sie beide erkennen sollen, zugleich näher ins Auge zu fassen und in ihrer Verwandtschaft zu begreifen. Das ist auch die Hauptabsicht der beiden Formeln: $\sqrt{(R+K)}$ für das Bild und $\sqrt{(L+G)}$ = Laut und Gebärde oder Ton und Gebärde (Vokal und Konsonanten), also $\sqrt{(T+G)}$ für das Wort, in der das Tonelement sich mit der Gebärde, der Ausdrucksbewegung verbindet und so auch den natürlichen Zusammenhang mit Musik und Mimik hervortreten läßt. Beide Formeln veranschaulichen den Ursprung der Produkte, um die es sich handelt, als Ergebnisse einer Reduktion der zugrunde liegenden Vollwerte, die unter Verzicht auf einen Teil der sinnlichen Kraft der beiden zusammengeschweißten Bestandteile eine höhere Synthese zugunsten geistiger Schwungkraft erreicht. Über die Beweglichkeit des körperlichen Gebarens, ja des Mienenspiels hinaus, gelangt die Schnelligkeit des beschwingten Wortes durch die Verquickung der verhaltenen oder nur kryptomimisch verlaufenden Gebärde mit dem Ton der Stimme, während der Laut, auch in Verzicht auf die Vollkraft des Luftstoßes, verquickt mit dem mimischen Ausdruck, die Gegenständlichkeit konkreter Bezeichnung gewinnt, die dem Ton allein in seiner frei verschwebenden Vibration versagt bleibt. Aber auch das Bild ist nur durch das Opfer der dritten Dimension wirklicher Dinge, wie des Raumes umher, zur Zusammenfassung im Augenschein befähigt und durch die Ablösung des sichtbaren Eindrucks allein von der dreidimensionalen Wirklichkeit zu einer höheren Synthese mit gleicher geistiger Anwartschaft gediehen. Beide Künste beruhen schon nach Ausweis ihrer Grundelemente, Bild wie Wort, auf verwickelteren, also fortgeschrittenen psychischen Leistungen, ja unleugbar freieren Errungenschaften geistigen Lebens, als die übrigen Künste in ihren Grundelementen, die wir doch allein vergleichen dürfen, d. h. Körper für die Plastik, Raum für die Architektur, oder Ton für die Musik und Gebärde (oder Körperbewegung als Ausdruck) für die Mimik. Deshalb müssen eben die letzten beiden Einzelkünste, Malerei und Poesie, von dem Theoretiker wie vom Psychologen auf eine höhere Rangstufe gestellt und beide wegen ihrer näheren Ver-

wandtschaft miteinander als Paar zusammengefaßt werden. Hier erst führt die Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt zu einer künstlerischen Einheit der Weltanschauung, wie eben diese beiden schon aus dem »Weltgefühl« hervorgehen und von ihm bestimmt die Werte suchen, die ihr Werk uns darstellt, und die es, von der Schwere der Körperwelt befreit, der freien Phantasie, dem Schaffensdrang der Ausdrucksgestaltung übermittelt.

Wie für die Malerei fordern wir auch für die Poesie die Aufstellung eines Gesamtbegriffes als »Idealtypus« dieser Kunst, oder vielmehr: hier dürfte schon am ehesten einleuchten, daß wir immerfort mit einem solchen Gedankenbild umgehen, mit ihm an die Literatur jeder Zeit und jedes Volkes herantreten, und ihm den Maßstab entnehmen, wieviel davon als Dichtung, als Dichtkunst anerkannt werden soll. Wie ganz selbstverständlich gestehen wir diesem Idealbegriff normative Bedeutung zu. In der Anwendung auf ein »historisches Individuum« (hier im Sinne der Geschichtsphilosophie oder der Kulturwissenschaften) ergibt sich aber sofort die Auseinanderlegung dieser abstrakten Einheit, der Gattung in Arten, die wir dann Epik, Lyrik, Dramatik nennen mögen. Das sind vorgefundene Erbstücke der geschichtlichen, wie der theoretischen Betrachtung der Poesie, die wir als geläufige Kategorien auch bei Fr. Th. Vischer in seiner Ästhetik verwertet, ja ganz einfach auch auf das Gebiet der Malerei herübergenommen sahen. Unsres Erachtens wäre gewiß immer auch von der »Übertragung« solcher auf anderm Boden erwachsener Begriffe erst Rechenschaft zu geben, wie anderseits nicht minder ihre Berechtigung für das Reich der Dichtkunst selber zu erweisen. Eine gründliche Nachprüfung könnte auch unsrer heutigen Ästhetik der Poesie ebensowenig schaden wie unsrer Literaturgeschichte und würde gewiß für die psychogenetische Ergründung der Phantasie willkommenen Ertrag beisteuern. Jedenfalls liegt in der Dreigliederung, mag er auch in den Namen nicht ganz zum Ausdruck kommen, der Versuch einer Verbindung des Inhaltlichen mit dem Formalen vor, wie sie auch bei Vischer als Übergang zwischen der Verteilung der »Stoffgebiete« und der »Kunstmittel« eingeschaltet wird. Und die Hauptfrage wäre die, wie weit sich hier Inhalt und Form zu decken vermögen, wie weit also auch kulturphilosophische Gesichtspunkte mit den kunstwissenschaftlichen oder ästhetischen selber übereintreffen. Ein Hauptfehler solcher Erwägungen scheint mir bisher in der Vernachlässigung der Mimik als selbständiger Kunst zu liegen und in der Unterlassungssünde, die sich daraus ergibt: den Anteil und die Aufnahme des »Mimischen« in den Nachbarkünsten, also in Musik zunächst und dann vergeistigt auch in der Poesie, nicht so zu

würdigen, wie es ihm gebührt. Wir stehen somit wieder vor der Aufgabe, die wir vorhin gestellt hatten, ohne sie zur Lösung bringen zu wollen, brauchen jedoch auch hier nicht weiter einzudringen oder gar eine letzte Antwort zu geben, weil es in diesem ganzen Programm nur gilt, die Probleme zu zeigen und sie unter die beiderseitigen Gesichtspunkte zu bringen. Nun aber hat sich auf dem inzwischen zurückgelegten Wege wohl von selbst die Folgerung ergeben, daß auch hier allein der Rekurs auf die Wertideen erst geeignet erscheint, eine befriedigende Gemeinsamkeit der Grundbegriffe zutage zu fördern und damit eine höhere Synthese zwischen Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie zu erzielen. Wir würden so mittels einer durchgebildeten, auf ganz konkreter Grundlage ruhenden Wertlehre zu einem weitumfassenden »Wertsystem« gelangen, das in sich abgestuft auch eine Rangordnung einschließen muß. Fragt man mich weiter, wie ich mir dies etwa angelegt denke, so will ich gern auf die tiefgründigen, mir persönlich sympathischen Darlegungen von Max Scheler hinweisen, die ausführlich erst 1915 in der Abhandlung »Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik (mit besonderer Berücksichtigung der Ethik Immanuel Kants)« gegeben worden sind.

Genealogie der Künste.

Für die Kunstwissenschaft kommt dabei zur Einordnung in dieses Wertsystem mit Notwendigkeit schon die Genealogie der Künste in Betracht, die wir soeben in dem Parallelismus von Malerei und Poesie, sowie deren gemeinsamer Überordnung über die beiden ursprünglicheren Paare der Plastik und Mimik, der Architektur und Musik begründet haben, wie vorher über die Gleichstellung des ersteren von diesen bei allem Richtungsgegensatz zwischen räumlicher Anschauungsform dort und zeitlicher Abfolge hier, kein Zweifel walten konnte. Erscheint auf der einen Seite die Malerei als höhere Vereinigung des vorher von Plastik und Architektur für sich Behandelten und Erstrebten, der Daseinswerte Körper und Raum, so steht auf der andern Seite die Dichtung als höhere Vereinigung des von Mimik und Musik Behandelten und Erstrebten, der Lebenswerte Gebärdung und Stimme oder Körperbewegung und Tonbewegung als Ausdruck der Innenwelt da. Von diesen Vorstufen gehören wieder Mimik und Plastik unweigerlich als einander fordernde und auslösende Zweieinigkeit zusammen, als das grundlegende Widerspiel unzertrennlicher Partner, als die Stifter aller und jeder schöpferischen, vom Menschen ausgehenden und für Menschen bestimmten »Ausdrucksgestaltung«. Und ebenso erweisen sich Musik und Architektur als einander bei allem Richtungsgegensatz von Zeit und Raum

verwandte, über den Menschen hinausgehende Eroberungen, eben der Weite des Raumes hier, der Zeit dort, als sich vollziehende Durchdringungen der Innenwelt hüben, der Außenwelt drüben. Sie schreiten beide nach den Hausgesetzen menschlicher Organisation zur umfassenden Ausdrucksgestaltung und zur Erschaffung neuer, von Kunstgesetzen bestimmter Welten. Die Bestätigung dieses Verhältnisses geben auch die zwischen den beiden letzten Paaren selbständiger Einzelkünste gelegenen Übergangsglieder oder Zwischenreiche: zwischen Mimik und Musik der Tanz, als rhythmisierte Ausdrucksbewegung des Menschenkörpers, und zwischen Plastik und Architektur die Tektonik als Bildnerin unorganischer Körper und Vorstufe der Raumgestalterin selbst. Die Durchführung des Parallelismus zwischen dem letzten zusammengehörigen Paar der Einzelkünste lassen wir an dieser Stelle vorerst beiseite; denn wir haben es bei dieser ersten Befürwortung gemeinsamer Grundbegriffe für Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mehr mit der geforderten Rücksichtnahme auf die letztere allein zu tun und dürfen uns deshalb auf die »darstellenden« Künste beschränken. Architektur und Musik würden ein weiteres Ausholen zu psychophysischer Begründung und zur Aufdeckung der psychogenetischen Synthese verlangen, damit auch für sie die Bündigkeit allgemeinverständlicher Ergebnisse hervortreten könne. Sie beide würden vor allen Dingen dazu nötigen, auf die Anfänge der Kunst im Kulturleben der Völker zurückzugehen, die bei der ganzen Gelegenheit, das Wort zu nehmen, die ich hier ergriffen habe, zu fern und abseits gelegen sind [1]. Doch leuchtet anderseits ja wohl von selbst ein, daß gerade dieses Zurückgehen auf die Urzeit oder die Zustände primitiver Völker die ganze Reihe dort geläufiger Gesichtspunkte der Kulturgeschichte und der Sozialwissenschaften heraufbringen muß. Angesichts der Architektur besonders stellen sich schon bei der Frage nach den äußeren Anlässen und den inneren Antrieben ihres Schaffens die geläufigen Grundbegriffe der Kulturerscheinungen ein, die das Zusammenleben der Menschen in Sippe und Familie, in Stamm und Horde, in Siedelung und weiteren Schutzverbänden erwachsen läßt. Vom Zelt zur Hütte, vom Haus

---

[1]) Da ich die Ornamentik noch nicht als selbständige Kunst anerkennen kann, weil sie keinen Wert selber darstellt, sondern nur vorgefundene hervorhebt und begleitet, sie dagegen als Vorstufe aller Kunst überhaupt betrachte, so habe ich in dieser Zeitschrift (Bd. V, 2 u. 3) über »Anfangsgründe jeder Ornamentik« in dem Sinne gehandelt, daß die dort aufgewiesenen gemeinsamen Grundlagen auch auf die sogenannten musischen Künste übertragen werden können, und schlage hier ausdrücklich vor, einmal die Rolle oder den Umfang des Anteils der Ornamentik in der Musik, im Tanz, in der Mimik und endlich in der Kunst des Wortes zu verfolgen.

zum Tempel, vom Dorf zur Stadt schreiten wir weiter zu der architektonischen Fassung der politischen oder der religiösen Einheit, von der räumlichen Verkörperung der leiblichen zu der einer geistigen Gemeinschaft, wie der Gang der Geschichte die Raumgestalterin geleitet und weiterführt. Der »Idealtypus« von Staat oder Kirche, von Sitte oder Gesetz usw. kommt, wie in den Kulturwissenschaften, auch für uns in Betracht. Der Widerstreit zwischen Individualwillen und Sozialwillen lockt auch uns, in die psychologischen Gründe hineinzublicken. Welch ein Gegensatz besteht z. B. schon zwischen dem antiken Tempel, als Stätte des göttlichen Individuums in Gestalt einer Statue, und der christlichen Basilika, als Versammlungsraum der Gemeinde oder als Wirkungsraum der überindividuellen Gemeinschaft im Verkehr mit dem unsichtbaren Gotte[1]).

Für die Musik mag hier der Anschluß an die Arbeiten Wallascheks und Stumpfs als wünschenswert bezeichnet werden, während anderseits natürlich auch die Begriffsbildung der Theorie und Geschichte auf den fortgeschrittenen Entwicklungsstufen sehr dringend in Betracht käme, wie dies etwa in der historisch-kritischen Übersicht von Paul Moos über die deutsche Musikästhetik von Kant bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts und von da bis zur Gegenwart, mit Bevorzugung der Lehre Eduard v. Hartmanns als Grundlage, zu finden ist. Dazu gehört aber meines Erachtens noch eine Forderung, die sich aus dem Erweis der natürlichen Mimik als der eigentlichen Ursprungsstätte aller Ausdrucksgestaltung und der gleichnamigen Kunst als Mittelglied zwischen Musik und Poesie nun von selbst ergibt. Wie sich bei allem schaffenden Tun und Gebaren unsres menschlichen Leibes die Körperbewegungen bis hinein in das Mienenspiel der Gesichtszüge, als Ausdruck der Gemütsbewegungen und der Seelenregungen überhaupt, von innen nach außen kehren, so beruhen auch die Tonbewegungen der menschlichen Stimme, bis hinein in die zartesten Klangvibrationen, auf der nämlichen Ausdruckstätigkeit. Und die Tonerzeugung durch künstliche Instrumente, die Verteilung der verschiedenen Stimmen auf diese ursprünglich noch dienenden Begleiter des Gesanges, zur Ablösung von dem menschlichen Organ mit seiner beschränkten Möglichkeit, alle diese Verselbständigungen und Vervollkommnungen bleiben doch immer Analogiebildungen zur unmittelbaren Ausdrucksbewegung des Menschen mit seiner eigenen Stimme. Aus diesem genetischen Zusammenhang erwächst die ganze Rhythmik, wie der Körperbewegungen auch

[1]) Hier darf ich auf meine »Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang zwischen Altertum und Mittelalter« (1905) verweisen, in denen die stetige Rücksichtnahme auf die Verständigung mit den Kulturwissenschaften sonst gewaltet hat, soweit es die Auseinandersetzung mit abweichenden Ansichten irgend gestattete.

des Instrumentespielens, und es ist verhängnisvoll, die Welt der Töne als bloß akustische davon abzutrennen und die Kunst als völlig freies Spiel mit reinen, irgendwo in der Luft schwebenden Tonelementen zu behandeln. Die ganze Eroberung der »Zeit« für die Erfüllung und Belebung mit solchen Ausdruckssymbolen der Menschenkunst ist nur möglich und nur gelungen auf Grund der eigenen Stimmbewegung und Körperbewegung, also letztlich desselben Vehikels, dem auch die Mimik ihren Ursprung zugleich und ihr Wesen verdankt. Von hier läßt sich auch erst ein adäquater Grundbegriff vom Wesen der Musik als Kunst gewinnen. Der »Idealtypus«, den wir ausbilden, muß den Wert erfassen, dem sie nachjagt, um ihn zu vermitteln und immer aufs neue erlebbar zu gestalten. Es ist der flüchtigste von allen, ein Wert des Seelenlebens, das Gefühl, das als »Gemütsbewegung« in uns zittert und wogt.

Nicht die Vervollkommnung der Musiktheorie indes, die wir uns von der Beachtung des mimischen Urbildes alles Tonspieles versprechen, kommt hier in Betracht, sondern die allgemeine Seite des Zusammenhangs aller Künste mit der Organisation des Menschen, die uns erst den Einblick in die Weite der kulturphilosophischen Folgerungen eröffnet. Wer ihnen nachsinnt, muß die Forderung gegemeinsamer Grundbegriffe auch für die Kunstwissenschaft wohl zugestehen. Hier liegt ein ganzes großes Kapitel, das die Vertreter der Musiktheorie um so länger vernachlässigt haben, als sie selbst mit den übrigen Geisteswissenschaften, gerade im Sinne der Kultur, keine genügende Fühlung besaßen. Eine Phänomenologie der Musik mit allen ihren historisch hervorgetretenen und heute noch nacherlebbaren Formen bedarf des Schlüssels der Psychologie und der Auffassung als Kulturwissenschaft, um die reichen Früchte einer verspäteten Ernte noch glücklich einzuheimsen.

Überall aber wird sich auch hier die Notwendigkeit ergeben, zunächst die reine Musik auf das strengste von allen Verbindungen mit Nachbarkünsten, sei es im Gesang mit der Wortkunst, oder im musikalischen Drama mit Mimik nicht nur, sondern Schauspielkunst und Dichtung, zu unterscheiden und getrennt zu behandeln. Hier gerade gilt es, in wissenschaftlicher Zucht zielbewußt der Begriffsverwirrung und Analogiensucht zu steuern, sonst wird es nicht möglich sein, zur Klarheit hindurchzudringen und den rein künstlerischen Erscheinungen ebenso gerecht zu werden wie ihrer letzten kulturphilosophischen Bedeutung. Auch hier ist nur mit Hilfe der Wertideen und der ihnen entsprechenden Idealtypen zu einer Durchleuchtung der vielverschlungenen Pfade der historischen Entwicklung zu gelangen.

Unser Versuch, dem Wertgefühl in dem Schaffen der Einzelkünste nachzugehen, und die Antworten über die vorschwebenden Wertideen,

die er uns eintrug, unter die Gesichtspunkte der Kulturphilosophie zu rücken, eröffnet uns die Möglichkeit, die lange zurückgeschobene und in der Befangenheit ästhetischer Streitfragen vergessene oder gar mit Geringschätzung behandelte Einteilung in Darstellungsgebiete inhaltlicher Art wieder aufzunehmen und sie einer Neubegründung der reichen, aus der Glanzzeit unserer Philosophie überkommenen Ergebnisse zu empfehlen. Sind es wirklich »Werte des Daseins und des Lebens«, die den Abgrenzungen und Gliederungen jener Systeme zugrunde liegen, so sind sie vollberechtigt; sie werden sich, auch uns noch, als fruchtbar erweisen. Und ist die reine Triebfeder des Schaffens das Wertgefühl mit seiner Liebe, das dem Menschen im Lauf seiner Entwicklung zu seelischer und geistiger Reife allmählich aufgeht oder auch unerwartet und überraschend einmal an bestimmten Wendepunkten sich zu neuen Einsichten erschließt, ihn zu niemals dagewesenem Vorstoß ins Reich der Ideale begeistert, nun, so haben wir eben Offenbarungen ungeahnter Anlagen und Früchte frischbeschwingten Strebens vor uns, die jede gesunde Kulturphilosophie mit Freuden anerkennt.

Fassen wir am Schluß dann noch je zwei Künste zusammen, deren eine der zeitlichen, die andre der räumlichen Hemisphäre angehört, so daß sie als Paar einander zu einheitlich geschlossener, in ihrer Art vollständiger Ausdrucksgestaltung ergänzen, so bieten sie vereint eine künstlerische Weltanschauung oder Wiedergeburt der Welt von eigentümlichem Charakter, dem derjenige großer Kulturperioden entspricht. Und es kommt innerhalb dieser objektiven Möglichkeit der Evolution nur darauf an, welcher von beiden die Hegemonie zufällt, der auch die übrigen Künste anheimzufallen pflegen, und wann der Umschwung zur Vorherrschaft der kontrastierenden Ergänzungskunst erfolgt, der die entgegengesetzte Strömung zu ihrem Rechte kommen läßt. Es ist durchaus keine fremdhergeholte, nur etwa »geistreich« das Entlegenste verknüpfende Bezeichnung, wenn ich diese Paare von solchen einander innerlich fordernden und tatsächlich ablösenden Ergänzungskünsten eben »Komplementärkünste« genannt habe. Solch ein erstes Paar sind Mimik und Plastik. Sie bestreiten lange für sich allein, nur mit dem Übergewicht der einen oder der andern von beiden, die künstlerische Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt. Es ist die primitive Zeit personalistischer Kausalität, die in dieser Verbindung unverkennbar vorliegt. Aber es ist auch, unter der Hegemonie der Plastik, die Grundvoraussetzung des klassischen Altertums. Ein zweites solches Paar bilden Poesie und Architektur. Sind sie beide in ergänzendem Zusammenwirken tätig und fruchtbar, so bedarf es zur künstlerischen Ausdrucksgestaltung der Weltansicht einer Zeit keiner nam-

haften Beteiligung andrer Künste, die ohnehin unter den bestimmenden Einfluß dieser herrschenden geraten. Ein schlagendes Beispiel gibt die Kunst des gesamten Mittelalters, und zwar in ihrer ersten Hälfte unter der Führung der Poesie, zu der wir natürlich die heiligen Schriften, wie die ganze Glaubenslehre der christlichen Kirche rechnen, in ihrer zweiten Entwicklungsphase, der Gotik, unter der ausschließlichen Hegemonie der Architektur. Als drittes Paar dieser Art bleiben dann Musik und Malerei noch übrig und erregen in ihrem weiten Abstand nun unter der Zumutung unmittelbarer Wechselwirkung gewiß Erstaunen und Zweifel. Aber wir anerkennen sie beide schon lange genug als die spezifisch modernen Künste, durch deren Bevorzugung und deren Erfolge sich die neuere Kultur unterscheidet. Und geben sie diesen Perioden der Kunstentwicklung nicht einen eigenartigen ästhetischen Charakter? — ergeben sie nicht ein völlig anders gefärbtes oder abgetöntes Weltbild? Der Aufschwung der Malerei ging voran. Wir wissen genau, seit wann er zum siegreichen Triumph geworden, der auch die übrigen Künste unter »die malerische Sehweise« zwang. Fing nicht endlich gar auch die Dichtkunst an zu malen? Die bisher unerhörte Blüte der Musik trat hinzu, ihr Übergewicht löste die Schwesterkunst ab, und sie selber übernahm die tonangebende Stelle. Dann wieder, nach Vorbereitung durch die Unterströmung in den übrigen Künsten, die Reform der Poesie und die Ernüchterung zu strenger Architektur, ein neuer Umschwung gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Und wie stand es danach im 19.? Unverkennbare Obervormundschaft aller Literatur im Gefolge der klassischen Überlegenheit; die Malerei, seit Winckelmann zur Nachahmung der antiken Plastik angehalten, seit der romantischen Reaktion unter dem mühsamen Bestreben, sich auf ihr eigenes Wesen zu besinnen, in langen Lehrjahren festgehalten, immer wieder als Graphik von Poesie durchdrungen, sogar als Monumentalkunst von ihr gegängelt. Selbst die Musik, vom eifrigsten Bedürfnis zur Verquickung mit dem Wort beseelt, und (durch Wagner) zum »Gesamtkunstwerk« gesteigert. Gehört nicht nach alledem jetzt im 20. Jahrhundert die Zukunft der nächsten Schwester Architektur, die nun, nachdem sie alle Stile schulmäßig wieder durchgenommen, nachdem sie beim Kunsthandwerk von unten angefangen (endlich, endlich! sagen wir kurzsichtigen Zeitgenossen nach der Spannweite unsres Blickes) wieder begonnen hat, sich in schöpferischer Freiheit ganz aus sich selber zu entfalten, — wie es ihr verheißen war, wenn sie »Raumgestalterin« werde im Einklang mit ihrem eigensten Wesen [1]).

Wie geht das zu? fragen wir. Jede Einzelkunst, die in Überein-

[1]) Vgl. meine Leipziger Antrittsrede über »das Wesen der architektonischen Schöpfung« am 8. November 1893.

stimmung mit sich selber schafft, gewinnt notwendig eine Machtvollkommenheit, die sich bis zu einem gewissen Grade steigern muß und auf ihre Nachbarinnen weiterwirkt. Aber die Fortdauer dieser Wirkung bedarf des Ersatzes verbrauchter Energie; weil keine Kraft eines lebendigen Organismus unerschöpflich aus ihm selber quillt und deren stetige Erneuerung am Ende verringert und versagt, verschiebt sich allmählich auch die Überlegenheit von einer Quelle der Energie zur andern, von einem Pol der Spannung auf ihren Gegenpol hinüber. Und dieser Möglichkeiten des Übergangs von einer Kernzelle zur andern gibt es mehrere: entweder in leisem, fast unmerkbarem Wandel unter den nächstverwandten Nachbarinnen, weiter in der Reihe, oder aber im schnelleren Wechsel, im schrofferen Widerstreit zwischen zwei einander entgegengesetzten, aber einander ergänzenden und einander ablösenden Antipoden, deren innerste Natur ich nicht einfacher und zutreffender zugleich zu bezeichnen wüßte, als mit der Natur der Farben, die der Physiker »komplementäre« nennt. Mögen wir den Idealtypus einer Kunst nun mehr im Sinne eines Biologen als psychophysisches Lebewesen, oder mehr im Sinne eines Kulturforschers als »historisches Individuum« vorstellen, unser Kausalitätsbedürfnis läuft doch immer, im ersteren Falle vielleicht gar mehr auf eine dynamistische, im zweiten dagegen auf eine personalistische Auslegung der Ursächlichkeit hinaus. Die Hauptsache bleibt für uns, daß wir auf diesem Wege der Zusammenfassung je zweier einander ergänzender Künste, die gemeinsam an einer einheitlichen Ausdrucksgestaltung der zeitweiligen Weltansicht arbeiten, als bestimmendes Paar, — zu einer außerordentlich lehrreichen und fruchtbaren Reihe von höheren Idealtypen oder Kunstcharakteren ganz verschiedener »Kulturen« gelangen, denen in der geschichtlichen Entwicklung nachweisbar wirkliche »historische und gegenwärtige Individuen« nach dem Sinne des Soziologen oder des Kulturphilosophen entsprechen. Das sind die letzten Grundbegriffe, die nach meiner Überzeugung die Kunstwissenschaft schon jetzt zu bieten vermag. Sie könnten der Kulturphilosophie meines Erachtens schon besser zugute kommen, als dies neuerdings in dem Buche von Mehlis noch geschehen ist, der diese ganzen Bestrebungen der Kunsthistoriker nicht kennt oder nicht so beachtet, wie es ihr Recht wäre.

Durch ein Versehen ist die Anmerkung zu S. 167 weggeblieben:

Hält man sich genau an Ribots Unterscheidung der beiden Arten von »*Imagination créatrice*« und versucht doch an beiden Polen eine Kraft vorzustellen, aus der die schöpferische Tätigkeit hier wie dort entspringen könnte, so sieht man sich an einem gewissen Punkt vor die Frage gestellt, ob dem ganzen Unterschied denn noch etwas Anderes zugrunde liege, als die raumkörperliche Anschauung auf der einen, die zeitliche auf der anderen Seite, oder simultane und sukzessive Auffassung, das Festhalten eines beharrenden Komplexes dort, das Verfolgen einer fließenden Bewegung hier. Dann ergebe sich aber die Notwendigkeit einer dritten Art, in der sich unsere beiden Anschauungsformen verquicken, wie Raum und Zeit in unserer Welt.

IX.

Die Begriffe des Plastischen und Malerischen als Grundformen der Anschauung[1]).

Von

Bernhard Schweitzer.

Für den Begriff des Malerischen und die Vorstellungen, die wir damit zu verbinden pflegen, besitzt das ganze Altertum keinen Ausdruck. Erst die neuere Zeit, in der die Malerei zeitweise mit ihrem Glanze alle anderen Künste überstrahlte, hat sich ein besonderes Wort für ihn geschaffen und es in ihren Sprachschatz aufgenommen. Wir unterscheiden vorzugsweise malerische Vorwürfe von solchen anderer Natur, reden z. B. von einer Gruppe von Bäumen, von einer bunten Tracht oder von einer Landschaft mit Wolkenschatten als von besonders malerischen Erscheinungen. Es bedarf hierbei kaum des Hinweises, daß es sich um einen empirisch an Werken der bildenden Kunst entwickelten Begriff handelt, daß also seit seiner Entstehung Bedeutung und Umfang des Begriffes »malerisch« jeweils zeitgeschichtlich bedingt waren. So, behaftet mit allen Vorzügen und Mängeln einer zeitlich begrenzten Gültigkeit, fand er Aufnahme in die Kunstwissenschaft. Wölfflin[2]), der die Entwicklung der Malerei von der Hochrenaissance bis zum Barock und den Wechsel der Richtungen bis zum neuesten Impressionismus überblickt, sieht, um nur den letzten und anregendsten Versuch einer logischen Systembildung auf kunstwissenschaftlichem Gebiet zu erwähnen, das Malerische in der »Entwertung der Linie als Grenzsetzung«, in dem »Zusammenfluten der Massen im Bild« — »das malerische Auge visiert auf jene Bewegung hin, die über das Ganze der Dinge hinweggeht . . . faßt alles als ein Vibrierendes auf und läßt nichts in bestimmten Linien und Flächen

---

[1]) Die folgenden Bemerkungen sind später erscheinenden »Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland« entnommen und waren schon niedergeschrieben, als mir Oskar Wulffs »Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst« (Stuttgart 1917) bekannt wurden. Ich verweise besonders auf S. 36 ff. und 60 ff.

[2]) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1915) S. 21 ff.

sich verfestigen«. Gelangte man so zu der Ausscheidung vorzüglich malerischer Phänomene aus den übrigen Darstellungsformen einer reinen Flächen- und Farbenkunst, so mußte zunächst nach dem Gegenpol gesucht werden, aus dem heraus oder im Kampf mit dem sich das malerische Sehen, oder besser Schauen — im Sinne der reproduktiven Vorstellung im Künstler — entwickelt hat. Es bedeutet nur die Konsequenz seiner lediglich empirisch-induktiven Methode der Begriffsbestimmung, wenn Wölfflin dem malerischen das lineare Sehen gegenüberstellt. Da erhebt sich jedoch sofort die Frage, ob diese Ergebnisse, gewonnen von historisch gegründetem Standpunkt aus und gestützt auf Beobachtungen, die sich nur auf einen verhältnismäßig kleinen Zeitraum kunstgeschichtlicher Entwicklung erstrecken, wirklich Grundbegriffe im Sinne der Logik, d. h. Kategorien des künstlerischen Schauens sind, aus denen heraus sich alle seine Erscheinungsformen ableiten lassen. Sowohl von der Seite der reinen Logik wie auch, wenn wir praktisch versuchen, sie über den frühesten Ausgangspunkt Wölfflins nach rückwärts auch auf ältere Zeiten anzuwenden, muß ihnen diese Eigenschaft abgestritten werden. Die Begriffe des Linearen und Malerischen sind nur eine durch naturwissenschaftliche Methode erreichte Klassifizierung derjenigen künstlerischen Ausdrucksformen, die Wölfflins fein geschultes Auge an Werken des 16. und 17. Jahrhunderts zu entdecken vermochte. Aus ihnen läßt sich nichts ableiten, sie geben auch keine Gewähr für die Vollständigkeit der von ihm gesammelten Phänomene. So sieht er sich denn auch gezwungen, sie als passive Tatsachen zu verzeichnen und sie aus physiologisch-psychologischen Veränderungen des Sehvorgangs zu erklären. Mit der Möglichkeit einer solchen Annahme mögen sich die betreffenden Spezialwissenschaften abgeben. Wenn wir jedoch, wie ich glaube, in schärferer Fassung des künstlerischen Schöpfungsaktes, das Schauen des Künstlers in dem oben angedeuteten Sinn der Vorstellungsformung als das eigentlich Entscheidende ansehen [1]), so werden wir die wirklichen Grundbegriffe des Malerischen und seines Gegensatzes in zwei verschieden gerichteten Tendenzen des Kunstschaffens, in zwei diametral entgegengesetzten Formen des Kunstwollens suchen, mag dieses nun durch völkische Eigenart, zeitgeschichtliche Voraussetzungen oder durch die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers bestimmt sein. Nur auf diesem Wege erhalten wir uns die Möglichkeit, die Formensprache der verschiedenen Zeiten, wie postuliert werden muß, aus der inneren

---

[1]) Vgl. die ausgezeichneten Bemerkungen von E. Panofsky, diese Zeitschr. X, 1915, S. 461 ff.

Entwicklungsgeschichte der Kunst heraus zu verstehen, ohne den entscheidenden Anstoß auf Nachbargebiete zu verlegen.

Diese beiden Grundtendenzen der schöpferischen Reproduktion erblicke ich in den von Natur gegebenen beiden Möglichkeiten bildnerischer Gestaltung im Raum und in der Fläche, in Plastik und Malerei, in der gleich näher zu umschreibenden Bedeutung. Das Bestreben der vollkörperlichen Bildwerdung geht auf allseitige Begrenzung im unbegrenzten, dreidimensionalen Raum[1]), die malerische Wiedergabe will Darstellung einer unbegrenzten Vielheit in der begrenzten, zweidimensionalen Fläche[2]). Jede Skulptur, jedes Flächenbild ist ein je nach dem durch eine Reihe geschichtlicher und psychologischer Voraussetzungen bestimmten Vorstellungswunsch oder Vorstellungsvermögen des Schöpfers mehr oder weniger weit geführter Lösungsversuch der in diesen beiden Begriffspaaren ruhenden Gegensätze. Beide Grundformen des künstlerischen Denkens sind eine Bemeisterung des Unendlichen durch Abgrenzung, beide kennen den Raum als Voraussetzung der Erscheinung, ihr Unterschied besteht in der entgegengesetzten Stellung zum äußeren Raum. In der Plastik schließt er den künstlerischen Vorstellungsinhalt nach allen Seiten hin ab, vereinzelt, trennt, in der Malerei ist der in die Fläche projizierte Einzelfall des äußeren Raumes ebenso wie die als eigentlich dinghaft vorgestellten Gegenstände Objekt der Darstellung, er vermittelt die Beziehungen zwischen diesen, verbindet[3]). Für den plastischen Gestaltungswillen ist der äußere Raum von negativer[4]), für den malerischen von positiver Bedeutung.

Wenn wir den Trieb zur Nachahmung, zur Nachschöpfung des Gesehenen als tief im menschlichen Wesen begründet verstehen, so dürfen wir sein Vorhandensein auch bei der großen Schar derer voraussetzen, bei denen das innere Formungsvermögen nicht ausreicht, die im Unterbewußtsein verborgenen Bilder zu heben und Wirklichkeit werden zu lassen. Bei ihnen wird der Wille zur Nachbildung zum Verlangen, die

[1]) Vgl. die Definition der Architektur bei F. Noack, Gesch. der antiken Baukunst S. 1.

[2]) Sehr nahe kommt diesem die Unterscheidung der taktischen und optischen Darstellung bei A. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie, S. 17. Zu den folgenden Ausführungen ist seine Konstatierung einer Entwicklung vom Taktischen über das Optisch-Taktische zum Optischen heranzuziehen.

[3]) Ähnliches finde ich bei Schmarsow, Beiträge zur Ästhetik der bild. Kunst I, S. 36 ff., II, S. 10 und III, S. 19 ff., 26 ff., 39 ff.

[4]) Vgl. Riegl a. a. O. über die griechische Kunst: ... »der mit atmosphärischer Luft erfüllte Raum, durch den für die naive sinnliche Betrachtung die einzelnen Außendinge voneinander getrennt erscheinen, ist eben für diese Betrachtung kein stoffliches Individuum, ja, die Negation des Stoffes, und somit ein Nichts.«

unbewußt und unklar nach außen drängenden Formen irgendwo, in Natur oder Kunst sichtbar zu erleben. Auch hier, d. h. beim Beschauer, müssen wir also die beiden Kategorien der künstlerischen Vorstellung wiederfinden, müssen von einem »plastischen« und einem »malerischen« Bedürfnis sprechen können. Die Befriedigung in den Beziehungen zwischen Beschauer und Skulptur wird in um so höherem Maße eintreten, je mehr es ihm gelingt, das Körpergefühl der Statue mit seinem eigenen zu verschmelzen. Befriedigung des »plastischen« Bedürfnisses ist allmähliches Einfühlen in die Skulptur bis zur Empfindung räumlicher Identität, damit aber Herstellung des gleichen Verhältnisses zum äußeren Raum, bis zur vollkommenen Negierung desselben. Es ist bezeichnend, daß wir selbst an Werken der Architektur und des Kunstgewerbes die Ausdrucksgesten unserer eigenen Empfindungen wiederzuerkennen glauben, von »stolzen« Türmen sprechen und Gefäßteile mit »Hals«, »Bauch« und »Fuß« benennen. Die troischen Gesichtsvasen und die Karyatidenbildungen sind lebendige Beispiele dieses alles durchdringenden Anthropomorphismus. Befriedigung des »malerischen« Bedürfnisses ist dagegen die Apperzeption der Fläche als Raumeinheit durch das Auge und damit Herstellen gleicher Beziehungen zu der Vielheit des Dargestellten, weiteste Bejahung des äußeren Raumes. Das »plastische« Bedürfnis sucht die Einheit in, aus und trotz der Vielheit und ist zentripetal, das »malerische« Bedürfnis sucht die Vielheit in der Einheit und ist zentrifugal.

Die letzte Einheit der Plastik ist der körperlich gebildete Gegenstand, die Statue, die Objektivierung des Ichgefühls und seines Gegensatzes zur Umwelt. Die letzte Einheit der Malerei ist die Bildfläche, die Objektivierung des übrigen Vorstellungsinhalts und seines Zusammenhanges mit dem eigenen Ich. Die Verwandtschaft beider Darstellungsformen und die Ursache, daß sie sich, wo sie nebeneinander vorhanden sind, leicht vermischen, liegen in der Tatsache begründet, daß beide Arten der Stellung zur Umwelt Inhalte eines und desselben Bewußtseins sind [1]).

Die Entwicklung der Formen, in denen diese beiden Grundanschauungen einer fortschreitenden Verwirklichung zustreben, sich gegenseitig durchdringen und so einen immer vollwertigeren Ausdruck für das psychische Erleben schaffen, ist die Geschichte der bildenden Kunst. Schon in den ersten Anfängen einer Wiedergabe des Ge-

[1]) In der hellenischen Welt, deren Individualbewußtsein bis zur Heroisierung der Toten und Apotheose der Herrscher vorschreitet, hat die Plastik die führende Rolle. Das christliche Mittelalter predigt die Ertötung des Selbstbewußtseins in der Selbsterniedrigung und in der Nächstenliebe die stärkste sittliche Bindung des Einzelnen. Hier führt die Malerei.

sehenen durch Umrißlinien in der Fläche oder durch leichte Erhöhung des Darstellungsgegenstandes über den Grund muß sich das »plastische« Schauen vom »malerischen« unterscheiden. Es greift die Einzelerscheinung aus dem Unendlichen heraus, es konzentriert sein Interesse auf die Verdeutlichung ihrer Individualität, es isoliert. Der »malerische« Sinn begreift dagegen das Einzelne nur im Zusammenhang des Ganzen, die Bildfläche mit ihren klaren Ausmaßen liefert ihm die Möglichkeit, die verwirrende Fülle der Erscheinungen auf einen optisch verständlichen Ausdruck zu reduzieren, es gruppiert[1]). Auch die Verwandlung der Fläche in einen scheinbaren Tiefenraum mit Hilfe der Perspektive in der Malerei ist nur ein weiterer Schritt zur sinnfälligen Verbindung der Gegenstände in der Fläche. Die Relationen der Teilformen sind in der »Plastik« also lediglich innerräumlich, diese sind im günstigsten Falle durch ihr Verhältnis zu dem ganzen, ringsum abgeschlossenen plastischen Gebilde erschöpfend bestimmt, während in der »Malerei« die außenräumlichen Beziehungen, diejenigen zur Fläche, gegenüber allen untergeordneten formalen Beziehungen den Ausschlag geben. Jene werden, namentlich wo das Prinzip der Isolation auch noch auf die einzelnen Teile ausgedehnt ist, überall die charakteristische Silhouette bevorzugen, die »Malerei« wird sie als ein den Zusammenhang der Erscheinungen zerreißendes Element meiden. Mittel der »plastischen« Grenzbestimmung ist im Raum die Fläche, in der Fläche die Linie, »die gleichmäßige, feste und klare Begrenzung der Körper«, die »dem Beschauer eine Sicherheit gibt, als ob er sie mit dem Finger abtasten könnte«[2]) und eine unüberbrückbare Scheidung bewirkt zwischen dem gegenständlich und künstlerisch Bedeutsamen und dem neutralen Raum, da das »malerische« Empfinden eben eine Synthese von Raum und Körper im Kunstwerk erstrebt, darf es nicht die quantitativ meßbaren Erscheinungen der Dinge, Ausdehnung, Richtung, Form betonen, die Endliches vom Unendlichen unterscheiden, sondern muß die beide verbindenden, optisch wahrnehmbaren Qualitäten in immer weiter gehendem Maße zur alleinigen Darstellung zu bringen suchen. Seine Mittel sind Farbe — so ist auch das koloristische Sehen kein absoluter Gegensatz des malerischen im vulgärem Sinn, sondern nur eine weniger entwickelte Vorstufe — und Licht. Die prinzipiell ältere dieser beiden Anschauungsformen ist ohne Zweifel die »plastische«; sie ist dem primitiven Denken, das vereinzelt und durch reine Addition der durch Isolierung gewonnenen Begriffsbilder

[1]) Wiederum unterscheidet die Sprache sehr fein, indem sie von einer »malerischen« Gruppe redet.

[2]) Wölfflin a. a. O. S. 23.

den Sinn der Wirklichkeit nachzubuchstabieren sucht, das Schein und Sein noch identifiziert, am angemessensten.

Stellen wir neben diese transzendental-philosophische Betrachtungsweise die Entwicklung der antiken Kunst, wie sie sich tatsächlich in dem Zeitraum, den wir bis jetzt überblicken, uns darstellt, so ergibt sich eine so enge Übereinstimmung, wie sie bei der Mannigfaltigkeit der sie hemmenden oder fördernden allgemeingeschichtlichen Einflüsse überhaupt möglich ist. Die Richtung, in der sich das formale Denken der Ägypter bewegt, zeigt sich deutlich in dem Wald von Statuen, den sie sich seit den ältesten Zeiten geschaffen haben, und den Pyramiden, trotzigen, in das Universum gestellten Denkmälern pharaonischen Machtbewußtseins. Aber auch wo sie ihre bewegliche Phantasie zu breiten Schilderungen des wirklichen Lebens im Flachrelief treibt, herrscht nichtsdestoweniger das plastische Prinzip der Isolierung. Sogar die Teilformen des menschlichen Körpers werden ohne Rücksicht auf ihr Zusammenwirken zur Verdeutlichung eines lebensfähigen Individuums stets jede für sich in der für sie eindeutigsten, plastisch unmittelbar verständlichsten Ansicht dargestellt: der Kopf und die Beine im Profil, der Oberkörper in Vorderansicht. Jeder der dargestellten Gegenstände führt sein Eigenleben [1]), die Beziehungen der Objekte untereinander erschöpfen sich in ihrem pragmatischen Zusammenhang [2]), nirgends zeigt sich eine formale Bindung. Bis in die jüngsten Zeiten der ägyptischen Kunst fehlt die streng symmetrische Gruppe. Wenige Ausnahmen sind nicht geeignet, das Bild zu verändern, und lassen sich auf Beeinflussung von außen zurückführen. Der Grund hat im ägyptischen Relief nur die materielle Bedeutung, die einzelnen »plastischen« Sondergebilde zu tragen, er hat in dem künstlerischen Vorstellungsprozeß keine Funktion, ihm fehlt jede raumbildende Fähigkeit. Noch für die jüngere Zeit des Neuen Reichs ist die Fassade des Felsentempels von Abusimbel mit ihrer einfachen Nebeneinandersetzung der Statuenkolosse ein eindrucksvolles Beispiel dieser rein »plastischen« Sinnesart.

In vollkommenem Gegensatz hierzu steht die älteste Kunst des Zweistromlandes und der angrenzenden Gebiete des iranischen Hochlandes, Armeniens, Kappadokiens und Syriens. Dort sind wir schon lange gewohnt, die Heimat der heraldischen Gruppe zu suchen. Die ältesten in Susa und Babylonien gefundenen und vielleicht noch ins

[1]) Vgl. Riegl a. a. O. S. 53: »Die Ägypter sind trotz einzelner Anläufe ... über die wechselseitige Isolierung der Figuren nicht hinausgelangt.«

[2]) L. Curtius betont in seiner Antiken Kunst (Handbuch der Kunstgeschichte, herausgeg. von Burger-Brinckmann) S. 107 ff. den »Rationalismus« und die »Sachlichkeit« der ägyptischen Kunst.

4. Jahrtausend v. Chr. gehörigen Reliefs und Siegelzylinder zeigen streng symmetrische Entsprechung, gewöhnlich noch verbunden mit weitgehender Isokephalie; am Anfang stehen Embleme wie der Adler von Lagasch auf der Silbervase Entemenas [1]), am Ende prachtvolle Kompositionen aus der Blütezeit des Reiches Akkad wie die Siegelzylinder Scharganischarris und die Siegesstele Naramsins [2]) mit ihrer alle Einzelfiguren mitreißenden, den ganzen Raum durchflutenden und an den Grenzen der Fläche emporbrandenden Bewegung. Wie in Ägypten das isolierende Prinzip des plastischen Denkens nicht vor dem organisch zusammenhängenden Gebilde haltmachte, so führt auch hier das formenschaffende Vermögen des Raumes nicht nur zu den Schöpfungen der Gilgameschgruppen, der Tierwürger, der von Göttern, Dämonen, Königen, Tieren flankierten Lebensbäume, der antithetischen Löwen, Sphinxen, Skorpionenmänner und so fort, sondern es dehnt sich auch auf die Gestaltung der Objekte selbst aus. Die in jedem Einzelfall besondere Flügelhaltung der Dämonen, die zweigesichtigen Wesen, der doppelköpfige Adler der Hettiter sind rein künstlerische Geburten, gezeugt von den als bindend empfundenen Gesetzen des Raumes [3]). Wo der irdische Herrscher dargestellt ist, da ist es meist in Verbindung mit der größer und überragend gebildeten Gottheit: das Sinnbild des letzten und größten Raumproblems, das sich diese Völker gestellt haben, der Einordnung des Einzelnen in den Kosmos. Das ist keine jugendliche Kultur, keine eben gebildete Kunst, sondern ihr muß, wie uns Empirie und Theorie zugleich lehren, eine lange, ebenfalls vom plastischen Denken ausgehende Entwicklung vorangegangen sein, deren Verständnis uns vielleicht einmal spätere Zeiten schenken werden. Aber kein Zufall wird es sein, wenn wir gerade aus diesen Gegenden, aus Anau, Tepe Mussian, Susa, vom Tell Halaf, aus Kappadokien, Syrien und Palästina, die älteste bunt bemalte Keramik besitzen, wenn sich die bei den Assyrern

---

[1]) Br. Meißner, Babylonisch-assyrische Plastik, S. 20, Abbild. 30—32; Kunstgesch. in Bildern² I, 48, 6.

[2]) De Morgan, Délegation en Perse I, Taf. 10; Bulle, Der schöne Mensch, Taf. 26; Springer-Michaelis, Handbuch I [10], S. 59; Abb. 138; K. Woermann, Gesch. d. Kunst I, Taf. 13; Kunstgesch. in Bildern² I, 49, 4.

[3]) Diesen tiefgehenden Unterschied zwischen der Kunst Ägyptens und derjenigen Mesopotamiens hat L. Curtius, Studien zur Gesch. der altorient. Kunst I, Gilgamisch und Heabani (Sitzungsber. d. Bayrisch. Akad. d. Wissensch. 1912, phil.-hist. Kl. VII), S. 10 und 62 f. richtig erkannt, wenn er dem »absoluten Raumzwang«, der »konsequenten Antithese« und der »Isokephalie« der vorderasiatischen Bildwerke den »praktischen Sinn« der Ägypter gegenüberstellt und der ägyptischen Kunst, allerdings mehr geistreich als begrifflich richtig, die »metaphysische Form« abspricht.

so reich entwickelte farbige Wanddekoration nun schon weit in das 2. Jahrtausend v. Chr. zurückverfolgen läßt[1]), wenn auch im späteren Altertum die Ströme »malerischen« Empfindens, die das Abendland ergriffen, stets vom Osten ausgegangen sind.

Der historischen Stellung des Perserreichs als einer indoiranischen Reaktion gegen die semitischen Kulturen Vorderasiens, vergleichbar der geschichtlichen Mission der griechischen Einwanderer gegenüber den Trägern der kretisch-mykenischen Kultur, scheint auch seine kunstgeschichtliche Stellung zu entsprechen. In dem Wenigen, was wir von ihrer ältesten, von Babylonischem noch unberührten Kunst kennen, überwiegt durchaus das Plastisch-Gegenständliche, und noch die langen Reihen der zehntausend Unsterblichen oder der Tributträger an den Palästen von Susa und Pasargadä zeigen ein den Babyloniern und Assyrern völlig entgegengesetztes Raumempfinden.

In ihren Wurzeln verwandt mit der alten vorderasiatischen Welt ist die hohe, fast ausschließlich »malerische« Kunst Kretas, wie sich unschwer erkennen ließe, auch ohne daß die Vorstufen der Kamaresware und ihre bunte Farbigkeit den Weg zeigten. In Malereien, eingelegten Arbeiten, Reliefs, überall füllen die Einzelformen mit dem gleichen Wohllaut die Grenzen des Raumes, ein Einklang herrscht zwischen den Bewegungsachsen des Dargestellten und den unsichtbar den Raum durchfließenden Kraftlinien, der sich von süßer Lieblichkeit bis zu dem Forte leidenschaftlicher Kraftäußerung steigern kann, große bunte Flächen, fast ohne Konturierung auf den verschiedenfarbigen Grund gesetzt, verschmelzen die bemalten Wände zu harmonischer Einheit. Die heraldische Gruppe des nahen Orients wird begierig aufgenommen, ja einige wenige Reliefs suchen schon zu der Vorstellung eines alle Dinge gemeinsam umfassenden Tiefenraumes vorzudringen. Auf der anderen Seite fehlt die Rundplastik fast völlig, die Großplastik ganz, spielt der Mensch eine verhältnismäßig geringe Rolle in dem Bildervorrat der Kreter. Ihnen fehlte das lebhafte Ichbewußtsein der Ägypter, der Machtrausch der Pharaonen war ihren Herrschern, die sich auf der rings umschlossenen Insel ihres Besitzes sicher wußten, fremd, darum haben sie sich auch nicht die hierzu nötige Ausdrucksform, die Plastik, geschaffen. Es ist der kurze Traum eines Sichgenügens an der Welt, den wir aus den Resten der kretischen Kultur ahnen können, eine kostbare, seltene Blüte, die nur auf ganz besonderem Boden wachsen konnte und nur in der Kunst eines anderen Inselreiches, Japans, ein vergleichbares Gegenstück besitzt.

---

[1]) Mitteilungen d. Deutschen Orientgesellsch. 1914, S. 52 f.

Zu den übrigen Anzeichen für das Eindringen eines fremden, barbarischen Elementes in den letzten Zeiten der kretisch-mykenischen Kultur tritt nun noch ein weiteres und vielleicht entscheidendes Moment: eine wachsende Tendenz zu »plastischer« Auffassung. Vielleicht muß schon die Abwendung von der Polychromie in der Keramik unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden. Am deutlichsten ist diese Tendenz aber in der Wandmalerei zu beobachten. Während in der frühmykenischen Periode die Konturierung nur die Begrenzung der farbigen Fläche bedeutet, ist die Farbe bei den Fresken des jüngeren Palastes von Tiryns »die Tönung der vom Kontur definierten Restfläche«[1]. Auch in den ebenfalls jüngeren Fresken von Orchomenos herrscht die Zeichnung vor[2]. Der Grund ist jetzt mit Konsequenz blau gehalten und bedeutet wohl den Himmel[3], eine Substitution des freien Raumes und damit eine Übergangsform zu rein »plastischer« Darstellung.

Den vollen Umschwung hat aber erst das Auftreten des jungen Griechenvolkes auf der Balkanhalbinsel gebracht. In seiner Kunst tritt trotz gelegentlich sich stärker bemerkbar machender Gegenströmung die »plastische« Anschauungsform so sehr hervor, daß Riegl, allerdings mit zu weiter Ausdehnung des Begriffs, das Wort von der »Raumfeindlichkeit« der Antike prägen konnte[4]. Die griechische Kunst verzichtet, und das um so mehr, je reiner sie in der großen Zeit des 5. Jahrhunderts ihr eigentlichstes Wesen zu entdecken sucht[5], auf die Darstellung des Landschaftlichen, überläßt die Ergänzung des nebensächlichen Beiwerks eher dem mehr oder minder großen Rationalismus des Beschauers, als daß sie durch die dann notwendig werdenden formalen Beziehungen zwischen dieser nebensächlichen Umgebung und ihrem Gegenstand die Reinlichkeit der plastischen Abgrenzung trübe. Dieser ihr Gegenstand bleibt sich aber im Grunde stets gleich und ist: der Mensch, losgelöst aus allen kausalen Relationen, in die sein irdisches Dasein verwoben ist. Es ist die großartigste Isolierung, die konsequenteste Objektivierung des Ichgefühls, welche die Geschichte bis jetzt gesehen hat. Uns pflegt, besonders an Bildwerken der älteren Zeit, das Fehlen jeglichen Gefühlsausdrucks aufzufallen. Das ist nur eine notwendige Folge jener »plastischen« Bestimmtheit dieser Kunst; denn Gefühl kann sich nur aus den Be-

[1] G. Rodenwaldt, Tiryns II, S. 182.
[2] Bulle, Orchomenos (1907) Taf. 28.
[3] Rodenwaldt a. a. O.
[4] A. a. O. S. 17 ff.
[5] Fr. Studniczka, Jahrbuch d. Deutschen Archäologischen Instituts XXXI, 1916, S. 202 ff.

ziehungen zwischen Mensch und Welt, zwischen Ichbewußtsein und dem hierzu hinzuerworbenen Vorstellungsinhalt entwickeln.

Das »Malerische« fehlt in der griechischen Kunst nicht ganz. Drohte sie doch, als sie zum ersten Male die Einwirkung des Orients erfuhr, im 7. Jahrhundert v. Chr., sich mit der ganzen Inbrunst ihres Schöpfungsdranges an diese neue Anschauungsform zu verlieren, die dem an Strenge, Einfachheit und Beschränkung gewöhnten Auge ganze Welten zu öffnen schien. Die Giebelgruppen der Tempel und die Werke der großen Schalenmaler zeigen mit ihren klaren Raumverhältnissen und ihrer gelockerten, nie die Sonderexistenz der Einzelfigur gefährdenden Symmetrie die Frucht dieser Verbindung. In immer höherem Grade zeigen die folgenden Jahrhunderte eine wechselseitige Durchdringung dieser beiden Grundtendenzen, ein allmähliches Nachlassen des »plastischen« Gestaltungswillens und ein Vordringen »malerischen« Empfindens. Während die uns verlorene monumentale Malerei schon große Aufgaben gestellt erhält, schafft sich das Athen des beginnenden 5. Jahrhunderts in der rotfigurigen Technik einen Stil voll »plastischen« Lebens. Schwarze, dem Nichts gleichende Unbegrenztheit umschließt in schärfstem Kontrast den leuchtenden Körper des dargestellten Objekts, in festen, klaren, mit dem Finger abtastbaren Linien ist die Innenzeichnung gegeben. Zu gleicher Zeit aber finden die in der Großmalerei entdeckten Ausdrucksgesten seelischer Regungen auch Eingang in die Skulptur. Die »plastische« Freiraumbühne des 5. Jahrhunderts wird in hellenistischer Zeit zur malerisch-räumlichen Reliefbühne, der einzelne Schauspieler zum Glied eines Bühnenbildes. So steht ja auch nicht mehr das individuelle Schicksal des Helden in »plastischer« Isolierung vor dem allgemeinen des Chores, sondern tausend Beziehungen des vielgestaltigen Lebens bilden seinen Charakter, erregen seine Leidenschaft. Den entscheidenden Schritt aus der Enge des »plastischen« Weltbildes zu tun, war jedoch erst dem römischen Hellenismus vorbehalten. So sehr man, und zum Teil mit Erfolg, bemüht gewesen ist, die Vorstufen im griechischen Osten aufzuweisen, so findet sich doch zum erstenmal auf italischem Boden die Verräumlichung des Flächenbildes zum perspektivisch richtig durchgebildeten Tiefenbild[1]). Während die griechische Architektur über die Schaffung plastisch begrenzter kubischer Einheiten nicht hinausgelangt ist, charakterisiert die römische Baukunst eine immer reichere Ausgestaltung riesiger Innenräume. Die griechischen Tempel, mit Vorliebe auf weiten Ebenen oder überragenden Höhen errichtet,

---

[1]) Vgl. R. Pagenstecher, Alexandrinische Studien. Sitzungsber. d. Heidelberger Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Kl., 1917, XII.

sind rings von Luft und Licht umflossene Denkmäler menschlicher Schöpfungskraft, die römischen Bauwerke prächtige Rahmen; sie schaffen den Raum für alle Seiten menschlichen Tuns, Arbeit und Rast, Lust und Schmerz.

Vielleicht gibt es kein bezeichnenderes Beispiel für den Wandel der Anschauung im Altertum als die beiden Sinnbilder für den Zusammenhang des Kosmos, die am Anfang und am Ende stehen: die Stufenpyramide, der Zikkurat der alten Babylonier[1]), dessen Ursprung sicher in ältere Zeit hinaufreicht als alle uns bekannten babylonischen Denkmäler, und die mächtige Kuppel des Pantheon[2]). So wird sich vielleicht auch einmal die Geschichte der einzelnen Völker wie die Universalgeschichte darstellen als die allmähliche Auseinandersetzung des Ichgefühls mit dem übrigen, ständig wachsenden Bewußtseinsinhalt, als der Weg vom Individuum zur Gemeinschaft, vom Machtstaat zum Rechtsstaat.

---

[1]) R. Eisler, Weltenmantel und Himmelszelt I, S. 60 f.

[2]) Fr. Boll, Sternglaube und Sterndeutung (aus Natur- und Geisteswelt 638) 1918, S. 33.

X.

Die romantische Ironie.

Von

Käte Friedemann.

Die »romantische Ironie« besitzt eine lange Vorgeschichte. Wenigstens haben sich ihre Erforscher stets bemüht, nachzuweisen, wo in früheren Zeiten Menschen, insbesondere Dichter, schon einmal ironisch dem Leben gegenübergestanden haben; und damit glauben sie dann, das Wesen der Ironie, wie sie sich bei den Romantikern zeigt, erkannt zu haben. So weist Alfred Kerr in seiner Arbeit über Brentanos »Godwi« auf Cervantes, Lawrence Sterne und Jean Paul als Quellen für die romantische Ironie hin [1]), und Ricarda Huch erwähnt Aristophanes, Gozzi und Holberg, um der Ironie, wie sie uns in Tiecks Lustspielen entgegentritt, eine Ahnenreihe zu geben [2]).

Und doch kommen derartige Bestrebungen, so dankenswert sie in gewisser Hinsicht sein mögen, dem Wesen der Sache, d. h. der Erkenntnis der romantischen Ironie, nicht näher. Denn einmal handelt es sich hier meist gar nicht um direkte, den Romantikern selbst zum Bewußtsein gekommene Einflüsse, sondern häufig nur um ähnliche Erscheinungen, deren Ähnlichkeit zudem nicht selten eine ziemlich äußerliche sein dürfte. Wo aber wirklich Beeinflussungen vorliegen, da sind diese doch auch nicht so zu verstehen, als seien nun die Geister, deren Einfluß man sich hingegeben, die wahren Schöpfer, während die Romantiker zu ihnen bestenfalls nur im Verhältnis der Jüngerschaft gestanden hätten. Vielmehr ist es eine in den Romantikern lebende Stimmung gegenüber der Welt und ihrem Selbst in Beziehung zur Welt, von der wir ausgehen müssen, um die Erscheinung der Ironie, wie sie sich bei ihnen in Theorie und dichterischer Praxis äußert, ihrem inneren Wesen nach zu erfassen. Wo bei Geistern der Vorzeit ein ähnliches Streben, ähnliche Kämpfe und Siege wie die selbsterlebten vermutet werden, da begrüßt man diese als Verwandte über die Jahrhunderte hinüber. Immer aber erfassen wir

---

[1]) A. Kerr, Godwi. Bondi 1898, S. 73 f.

[2]) Ric. Huch, Die Blütezeit der Romantik. Leipzig 1901, S. 299.

das, was die Romantiker wollten, besser unmittelbar aus ihrer gesamten Gefühls- und Gedankenwelt heraus, als wenn wir von den Einflüssen als von bewegenden Faktoren ausgehen.

Zuweilen allerdings sind philologische Untersuchungen über vorhandene oder nichtvorhandene Beziehungen nicht gut zu umgehen. Dies ist z. B. dort der Fall, wo es gilt, herrschende, aber nicht genügend begründete Anschauungen zu widerlegen, Anschauungen, aus denen ihre Vertreter Schlüsse ziehen, die die Erkenntnis des Gegenstandes der Untersuchung zu gefährden drohen. Um eine solche Untersuchung wird es sich anläßlich der Frage nach dem Einfluß Fichtes handeln. Zunächst aber versuchen wir es einmal, die Stimmung nachzuerleben, aus der die romantische Ironie erwuchs, aus der sie ihre Nahrung sog.

Die romantische Ironie ruht auf dem Grunde der romantischen Auffassung vom Tragischen. Sie sucht der Tragik Herr zu werden, die in dem Schillerschen Worte gipfelt: »Eng ist die Welt, doch das Gehirn ist weit; dicht beieinander wohnen die Gedanken; doch hart im Raume stoßen sich die Dinge.« So sehr die Romantiker sich selbst im Gegensatze zu Schiller empfanden, so sehr berühren sie sich doch mit ihm gerade in ihrer Auffassung von dem, was das Leben einengt. Das »gewaltige Schicksal«, das als ein Äußeres an den Menschen herantritt und ihn gleichzeitig zermalmt und erhebt, es gleicht ganz den Naturkräften, denen nach Schelling die moralische Person unterliegt, während sie zugleich durch die Gesinnung siegt [1]). Auch bei A. W. Schlegel ist es der Kampf zwischen dem unendlichen äußeren Dasein und der unendlichen inneren Anlage, der den Gegenstand der Tragödie ausmacht [2]). Und Solger, der die Tragik nicht in dem äußeren Schicksal, sondern im Wesen der »Idee« selbst sucht [3]), sieht eben doch die Tragik der Idee darin, daß sie in die Erscheinung zu treten gezwungen ist. »Das Los des Menschen überhaupt, daß er an dem Höchsten teilhat und dennoch existieren muß, bringt das echt tragische Gefühl hervor« [4]). Oder: »Wir wissen, daß unser Untergang nicht die Folge einer Zufälligkeit, sondern davon ist, daß die Existenz das Ewige, wozu wir bestimmt sind, nicht ertragen kann, daß mithin die Aufopferung selbst das höchste Zeugnis unserer höheren Bestimmung ist« [5]).

---

[1]) Schelling, Philos. der Kunst. Werke Leipzig 1907, III, S. 115.

[2]) A. W. Schlegel, Dramaturg. Vorlesungen. Werke Leipzig 1846, V, S. 220.

[3]) Solger, Erwin. Berlin 1907, S. 285. Derselbe, Nachlaß. Leipzig 1826, II, S. 516 ff.

[4]) Solger, Ästhetik. Leipzig 1829, S. 96.

[5]) Ebenda, S. 96.

Also ein in der Erfahrung gegebener Dualismus und zugleich das leidenschaftliche Bedürfnis, seiner Herr zu werden, eine Harmonie herzustellen zwischen der absoluten Forderung der Innenwelt nach unbegrenzter Ausbreitung und der Welt da draußen, die diese Forderung nicht anerkennen will. Was bedeutet jene Außenwelt, die uns hemmt und einengt, und wie werden wir ihrer Herr? Das ist die Frage, die von der Menschheit zu allen Zeiten gestellt und immer verschieden beantwortet wurde, und die in der Romantik wiederum einer neuen Lösung harrte.

Im Grunde beruhen die verschiedenen Beantwortungen dieser Frage auf zwei Grundtypen der Weltanschauung, auf zwei verschiedenen Wertungsweisen gegenüber der Außenwelt im Verhältnis zu unserer Seele. Wer den Ausgangspunkt von da draußen nimmt, der läßt sich leicht erdrücken durch die Fülle der Dinge und empfindet sich selbst als ein Atom, auf dessen Wohl und Wehe es nicht allzuviel ankommt. »Was liegt an dir und deinem Glück? Es kribbelt und wibbelt weiter,« so drückt es Theodor Fontane aus. Auch die Ironie Clemens Brentanos und Heinrich Heines beruht im Grunde auf der Anerkenntnis, daß die Welt da draußen doch im Recht ist, und daß sie selbst mit ihrer Empfindsamkeit nicht in diese Welt hineinpassen [1]). Deshalb fort mit der Empfindsamkeit! — Erst als Brentano seinen Frieden in der Religion gefunden, da hatte er zugleich einen Heimatort für seine Seele entdeckt. Heinrich Heine aber blieb seinem Spotte treu; die Forderungen der Innenwelt waren ihm, trotzdem oder gerade weil sie so dringend auftraten, im Grunde Chimären. »Und ein Narr wartet auf Antwort.«

Diese bittere Selbstverspottung hat mit der romantischen Ironie nichts zu tun. Schon Tieck bemerkte in bezug auf Heine: »Die innere Zerrissenheit macht nicht den Witz; es gehört dazu ein in sich befriedigtes ruhiges und heiteres Gemüt« [2]). Die romantische Ironie ist weder bitter, noch wendet sie sich gegen das Reich der Seele. Sie geht vielmehr von der Realität und dem absoluten Werte des seelischen Lebens aus, und die Welt da draußen hat für sie überhaupt nur Bedeutung, soweit sie der Seele dient. Deshalb lehrt Fr. Schlegel, daß das ganze Leben und die Dinge in ihm nur als ein Spiel zu betrachten seien [3]). Und bei Solger heißt es: »Diese Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt, nennen wir die künstlerische Ironie. ... Sie ist die Stimmung, wodurch

---

[1]) Vgl. für Brentano A. Kerr, Godwi a. a. O. S. 60 f.

[2]) R. Köpke, Ludwig Tieck. Leipzig 1855, II, S. 213.

[3]) F. Schlegel, Jugendschriften; herausgegeben von J. Minor. Wien 1882, II, S. 364.

wir bemerken, daß die Wirklichkeit Entfaltung der Idee, aber an und für sich nichtig ist und erst wieder Wahrheit wird, wenn sie sich in die Idee auflöst«[1]).

Was Solger hier als Idee, an anderen Stellen als Gottheit bezeichnet, ist nun dasselbe, was uns bei Schleiermacher, dem religiösen Heros der Frühromantik, als »Universum« entgegentritt.

Allenthalben begegnet uns in Briefen und Schriften der Romantiker dieses Wort. Die Luft ist gleichsam davon durchschwängert. Sie reden in Tönen von ihm, in denen man von einer Geliebten spricht. — Und nun beachte man in den Stellen von Fr. Schlegels Schriften, in denen — sei es mit oder ohne Nennung des Wortes »Ironie« — doch unverkennbar von dieser die Rede ist, wie hier überall der Begriff der Ironie auf das Weltall bezogen wird, oder vielmehr von der Warte des Weltalls aus auf die kleine Welt des menschlichen Geschehens. Da heißt es: »Wir müssen uns über unsere eigene Liebe erheben und, was wir anbeten, in Gedanken vernichten können: sonst fehlt uns, was wir auch für andere Fähigkeiten haben, der Sinn für das Weltall«[2]). »Die Sokratische Ironie . . . enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten [also des Weltalls zum Einzelleben], . . . durch sie setzt man sich über sich selbst weg«[3]). »Wir fordern, daß die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sey. . . . Wir halten uns also an die Bedeutung des Ganzen; was den Sinn, das Herz, den Verstand, die Einbildung einzeln reizt, rührt, beschäftigt und ergötzt, scheint uns nur Zeichen, Mittel zur Anschauung des Ganzen, in dem Augenblick, wo wir uns zu diesem erheben«[4]). »Ironie ist klares Bewußtsein . . . des unendlich vollen Chaos«[5]).

Andere auf die Ironie bezogene Stellen enthalten, ohne ihn zu nennen, stillschweigend den Begriff des Universums, wie etwa die Worte: »Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie«[6]). Oder: »Es gibt Künstler, welche . . . nicht frey genug sind, sich selbst über ihr Höchstes zu erheben«[7]).

Und nun seien diesen Zeugnissen aus der Athenäumszeit noch einige Worte Fr. Schlegels aus den Jahren 1828/29 beigefügt, die be-

---

[1]) Solger, Ästhetik a. a. O. S. 125.
[2]) Minor II, S. 169.
[3]) Ebenda S. 198.
[4]) Ebenda S. 364.
[5]) Ebenda S. 296.
[6]) Ebenda S. 188.
[7]) Ebenda S. 195.

kunden, wie wenig er sich im Kern seines Wesens geändert hat. Sie lauten: »Die wahre Ironie ... ist die Ironie der Liebe. Sie entsteht aus dem Gefühl der Endlichkeit und der eigenen Beschränkung und dem scheinbaren Widerspruch dieses Gefühls mit der in jeder wahren Liebe mit eingeschlossenen Idee eines Unendlichen«[1]).

Das Ich fühlt sich klein in seiner Endlichkeit dem unendlichen Universum gegenüber, das ihm aber nicht, wie bei Heine und Brentano, als die Macht der brutalen Außenwelt über die Welt der Seele entgegentritt, sondern als das Ganze, dem der Teil sich liebend hingibt, in das er sich freudig zu verlieren vermag, und mit dessen innerstem Wesen er sich eins weiß.

Wir haben es hier im Grunde mit drei Faktoren zu tun: mit dem Ich, der empirischen Welt und dem Universum, das uns niemals als Erfahrung, sondern immer nur als Idee gegeben oder eigentlich aufgegeben ist. Um des letzteren willen leiden die beiden ersten, aber das Ich betrachtet sich selbst, sowie die Welt des äußeren Geschehens, »die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens« als Spiel, das heißt mit Ironie, um des Ernstes jenes Allumfassenden willen, das ihm Universum oder Gottheit heißt.

Auch bei Solger fängt die wahre Ironie »erst recht an bei der Betrachtung des Weltgeschicks im großen«[2]). Für ihn ist auch das vollkommenste in uns erscheinende Wesen, auch ohne daß wir erst die Kehrseite herausdrehen, »nichts ... vor der Gottheit«[3]). Die Ironie erkennt »die Nichtigkeit nicht einzelner Charaktere, sondern des ganzen menschlichen Wesens, gerade in seinem Höchsten und Edelsten; sie erkennt, daß es nichts ist gegen die göttliche Idee gehalten«[4]). Die Ironie »ist die Stimmung, wodurch wir bemerken, daß die Wirklichkeit Entfaltung der Idee, aber an und für sich nichtig ist, und erst wieder Wahrheit wird, wenn sie sich in die Idee auflöst«[5]). »Die Ironie hat die Welt vor sich, wie sie dem höchsten Bewußtsein erscheint, wenn dieses die Idee als wirklich auffaßt«[6]). Daher bezeichnet auch Solger die Mystik als »die Mutter der Ironie, wenn sie nach der Wirklichkeit hinschaut«[7]).

---

[1]) F. Schlegel, Philosophie der Sprache und des Wortes. Werke, Wien 1846, XV, S. 56.

[2]) Solger, Nachgelassene Schriften u. Briefwechsel. Leipzig 1826, II, S. 567.

[3]) Ebenda S. 566.

[4]) Solger, Ästhetik a. a. O. S. 125. Ähnliches ebenda S. 242.

[5]) Ebenda S. 125.

[6]) Ebenda S. 245.

[7]) Solger an Tieck, 22. Nov. 1818. — Vgl. »Romantikerbriefe«, herausgegeb. von Friedrich Gundeflinger, Jena 1907, S. 483.

Wir sahen also: Die romantische Ironie überwindet die Tragik, die der Seele zunächst aus dem Zusammenstoß ihrer eigenen Forderungen mit denen der Außenwelt erwächst, durch volle Preisgabe des begrenzten Selbst an die Realität des Ganzen. Aus dieser Selbsthingabe wird jene Stimmung heiterer Ironie geboren, die sich gegen das Ich selbst kehrt, weil der einzelne Mensch als solcher mit allem, was ihm das äußere Leben zu bringen vermag, nicht wichtig genug ist, als daß man ihn ernst nehme.

Zu dieser Auffassung, wie sie durch hinreichende Zeugnisse begründet erscheint, steht jene andere — bisher die herrschende — durchaus im Widerspruch, die das Wesen der romantischen Ironie gerade in der Verherrlichung des souveränen Ich der Welt gegenüber erblicken möchte. Das Spielen mit der Illusion, wie es uns im romantischen Kunstwerk entgegentritt, bedeutet nach dieser Anschauung nicht ein Aufheben der raumzeitlichen Wirklichkeit von der Idee des Ganzen, sondern von der Machtvollkommenheit des Ich aus, das sich diese Welt erst geschaffen hat, und das sie in jedem Augenblick wieder zu zerstören vermöge.

Hier ist es, wo nun besonders auf den Einfluß Fichtes hingewiesen wird. Ausgehend von der Tatsache, daß die Gedankenwelt Fichtes eine starke Wirkung auf die Romantik ausgeübt hat, sucht man diese Wirkung mit der Lehre von der romantischen Ironie in Uebereinstimmung zu bringen, ohne daß die Zeugnisse der Romantiker selbst irgend für diesen Zusammenhang sprächen.

Allerdings fällt die Hauptepoche des Fichteschen Einflusses und die Abfassungszeit der Lyzeums- und Athenäumsfragmente, die wesentliche Bestandteile der Ironielehre enthalten, zusammen [1]). Um so merkwürdiger wäre es — sollte eine derartige Beziehung vorliegen —, daß Fr. Schlegel selbst sie niemals hervorhebt. Er spricht in den Athenäumsfragmenten sowohl von Fichte wie von der Ironie, ohne beide je miteinander in Zusammenhang zu bringen [2]). Das aber widerspräche durchaus seiner sonstigen Art; denn er ist keine unbewußte Natur [3]) und gibt sich stets Rechenschaft über die Einwirkungen, die er erfahren. Ganz besonders aber für die Lehre von der Ironie weist er (wie alle Romantiker) wiederholt auf Vorbilder hin. So werden Sokrates [4]),

---

[1]) Vgl. Walzel, Einleit. zu A. W. und Fr. Schlegel. Deutsche Nat.-Lit., Bd. 143, S. XXIV, XXX.

[2]) Vgl. Minor II, S. 390.

[3]) Diese Auffassung steht im Gegensatz zu der von Enders in seiner Arbeit über Fr. Schlegel, Leipzig 1913, S. VII, vertretenen.

[4]) Von Fr. Schlegel bei Minor II, S. 131, 133, 198, 391.

Sophokles und Shakespeare[1]) mehrfach als Meister und Vorgänger erwähnt; niemals aber ist in diesem Zusammenhang von Fichte die Rede. Dagegen bringt Fr. Schlegel den Begriff der Ironie einmal direkt mit dem der Selbstvernichtung in Verbindung[2]), was doch keinesfalls zu der Annahme berechtigt, als handle es sich hier um eine Verherrlichung des Ich, wie es schon Solger ihm irrtümlicherweise vorwarf[3]).

Ist aber für Fr. Schlegel der Einfluß Fichtes auf seine Lehre von der Ironie abzulehnen, so kommt er für die übrigen Romantiker erst gar nicht in Betracht. Tieck, der in seinen Komödien das weitestgehende Spiel mit der Illusion treibt und dadurch den Anschein erweckt, als kenne die Willkür des Ich bei ihm keine Grenzen, gibt selbst an, daß er zunächst nur dunkle Ahnungen vom Wesen der Ironie beim Studium Shakespeares empfangen, und daß dieser Gedanke sich bei ihm erst durch den näheren Verkehr mit Solger vollständig entwickelt habe[4]). Diese Angaben aber weisen in eine dem Einfluß Fichtes geradezu entgegengesetzte Richtung. Weder bei Solger ist von einem solchen das geringste zu spüren, noch ist der Geist Shakespeares, des objektiven, im Leben der Welt aufgehenden Dichters schlechthin, im Sinne der Ichlehre zu deuten. Zudem wissen wir, daß Tieck die Philosophie Fichtes in seinem »Ritter Blaubart« verspottete[5]). Und wenn für den »William Lovell« offenbar eine Einwirkung anzunehmen ist[6]), so hat sie jedenfalls nicht im Sinne

---

[1]) Von Solger: Ästhetik a. a. O. S. 243; von Tieck: Köpke a. a. O. II, S. 173, 217 ff.

[2]) Minor II, S. 253.

[3]) Vgl. B. Kurz, Einleitung zu Solgers »Erwin«. Berlin 1907, S. XXIV. Daß die Auffassung Solgers auf einem Irrtum beruhte, erhellt auch die Tatsache, daß Tieck erst Verständnis für Schlegels Ironie gewann, als er mit Solger näher bekannt geworden (vgl. Wernaer, Romanticism and the romantic school in Germany. New York 1910, S. 204), was doch gewiß nicht der Fall gewesen wäre, wenn sich die Lehren Solgers und Schlegels in einem so wesentlichen Punkte unterschieden hätten.

[4]) Köpke a. a. O. II, S. 173.

[5]) Vgl. Schmidt-Köln, Fichte und die älteren Romantiker. Die Grenzboten 1912, 71. Jahrg., Nr. 2, S. 61.

[6]) Die »Wissenschaftslehre« erschien ein Jahr vor dem »Lovell«, und Tieck gab sich 1792 in Halle eifrig dem Studium Fichtes hin (vgl. Köpke I, S. 123). Von diesem Einfluß könnte jenes Gedicht im »Lovell« zeugen, in dem es unter anderem heißt:

»Die Wesen sind, weil wir sie dachten,
In trüber Ferne liegt die Welt — — —
— — — — — — — — — — —
Ich komme mir nur selbst entgegen
In einer leeren Wüstenei — — —

einer heiteren, spielend über dem Leben schwebenden Stimmung gewirkt, sondern erzeugte im Gegenteil dadurch, daß hier Fichte ins Solipsistische gedeutet wurde, jene verzweifelte Seelenverfassung, die von romantischer Ironie weit entfernt ist.

Vielleicht der einzige unter den Romantikern, der des Zwiespalts zwischen Ich und Welt durch Überspannung des Ich Herr zu werden sucht, indem er seine Willkür zum Gesetz macht, wäre Clemens Brentano. Er ist aber auch der einzige gänzlich Unphilosophische, dem sicherlich die abstrakten Gedankengänge Fichtes meilenfern gelegen haben.

Wir gelangten also von zwei Seiten her zu der Überzeugung, daß eine Einwirkung Fichtes auf die Lehre von der romantischen Ironie nicht anzunehmen ist: einmal durch die Aussprüche der Romantiker über das Wesen der Ironie, die nicht auf eine Verherrlichung des Ich, sondern im Gegenteil auf dessen Preisgabe an den Geist des Universums deuten, und zweitens durch das gänzliche Fehlen irgendwelcher Hinweise darauf, daß hier tatsächlich ein Einfluß Fichtes vorgelegen. Somit scheint der von Hegel stammenden und dann immer weiter verbreiteten Behauptung jeder sichere Boden entzogen zu sein.

Was aber dies Ergebnis zu einem so überaus wichtigen innerhalb der Erforschung des romantischen Geisteslebens macht, das ist nicht die Entscheidung der Frage an sich, ob ein gewisser Einfluß auf eine gewisse Gruppe von Dichtern bestanden hat oder nicht, sondern die Beseitigung der Schlüsse, die man immer wieder aus dieser angeblichen Tatsache gezogen hat. Denn solange die Einwirkung Fichtes feststand, solange stand es auch fest, daß in der romantischen Ironie das selbstherrliche Ich willkürlich die Welt zerstöre, die es sich willkürlich aufgebaut, ob auch alle einzelnen Zeugnisse noch so sehr gegen diese Annahme sprachen.

Wir wenden uns nun einer weiteren Streitfrage zu, der Frage, ob die romantische Ironie nur ein ästhetischer Begriff gewesen sei. Hettner stellt diese Behauptung auf; und er führt als Beweis dafür an, einmal, daß Fr. Schlegel, der Erfinder des Begriffs, diesen nur in seinen ästhetischen Schriften anwende und nicht auch in den philosophischen Vorlesungen aus den Jahren 1804—1806, oder in den von Windischmann mitgeteilten philosophischen Fragmenten, und ferner, daß sie

---

Die Tugend ist nur, weil ich selber bin,
Ein Widerschein von meinem innern Sinn.
— — — — — — — — — — —
Die Tugend ist nur, weil ich sie gedacht.«
(»William Lovell«, Werke. Berlin 1828, Bd. VI, S. 178.)

für Solger, den Ästhetiker der romantischen Schule, nichts anderes bedeute, als das Gegenstück zur künstlerischen Begeisterung, »das Schweben des Künstlers über seinem Stoffe, das freie Spiel mit ihm«. Für Hettner ist daher die Ironie nur ein neuer treffender Name für eine alte Sache, für das Gesetz der freien Form [1]).

Diesen Behauptungen wäre nun zunächst prinzipiell entgegenzuhalten, daß selbst da, wo der Romantiker ästhetische Probleme erörtert, damit immer zugleich metaphysische Fragen aufgeworfen werden. Die romantische Ästhetik ist durch und durch Metaphysik, das Schöne ist hier jederzeit Symbol des Göttlichen; »nur Ästhetisches« im Sinne Hettners gibt es demnach überhaupt nicht für die Romantik.

Weiter ist es nicht richtig, daß Fr. Schlegels Jugendschriften, die Lyzeums- und Athenäumsfragmente, durchweg als ästhetische Schriften zu bezeichnen sind. Es werden dort die verschiedensten Lebensfragen erörtert, und die Probleme der Wissenschaft so gut wie die der Kunst gestreift. Warum der Begriff der Ironie sich in Fr. Schlegels späteren Schriften weniger findet als in seinen früheren (daß es nicht ganz fehlt, bewies die oben angeführte Stelle aus den Jahren 1828/29), hat sicherlich ganz andere Gründe, die noch zu erörtern sind.

Ist nun aber der Begriff der romantischen Ironie, wie wir sahen, kein ausschließlich ästhetischer, so spielt doch immerhin die Ästhetik, allerdings in durchaus metaphysischer Bedeutung, und ganz im Zusammenhang mit den anfangs erörterten Prinzipen, bei ihm eine größere Rolle, und zwar besonders in den Schriften Solgers.

Der Künstler muß für Solger »über seinem Werke stehen und dasselbe, insofern es Wirklichkeit ist, tief unter sich sehen. Dieser erhabene Standpunkt zeigt sich besonders darin, daß der Künstler im vollen Bewußtsein der Nichtigkeit seiner Schöpfung diese dennoch mit der größten Liebe vollendet, ja, sie gerade deswegen mit solcher Liebe ausführt, weil er sie als Opfer der Idee dem Untergange weiht. . . . Die Ironie ist keine einzelne, zufällige Stimmung des Künstlers, sondern der innerste Lebenskeim der ganzen Kunst. . . . Die Ironie hat die Welt vor sich, wie sie dem höchsten Bewußtsein erscheint, wenn dieses die Idee als wirklich auffaßt« [2]). Deshalb kann sie »schon indem sie das Dasein bildet, es mit begleitender Ironie beständig auflösen und zugleich in das Wesen der Idee zurück-

[1]) Hettner, Die romantische Schule. Braunschweig 1850, S. 64 f.

[2]) Solger, Ästhetik a. a. O. S. 244 f. — Ähnliches S. 125.

führen« [1]). Als Ironie bezeichnet Solger ferner den »über allem schwebenden, alles vernichtenden Blick« des Künstlers in dem Augenblick, »in welchem die Idee selbst notwendig vernichtet wird«. Und dieser Augenblick ist für ihn der wahre Sitz der Kunst [2]).

Auch Tieck deutet die Ironie im ästhetischen Sinne, wenn er sie für etwas durchaus Positives erklärt, nämlich für »die Kraft, die dem Dichter die Herrschaft über den Stoff erhält; er soll sich nicht an denselben verlieren, sondern über ihm stehen« [3]).

Für Solger ist nun das Drama diejenige Kunstform, in der die Ironie im wesentlichen zur Geltung kommt: und er begründet seine Anschauung damit, daß im Drama die Tätigkeit universell sei. Dort ist — heißt es — »die reine Tätigkeit der Idee, die sich ihre Wirklichkeit schafft« [4]).

Im allgemeinen dachten die Romantiker über diesen Gegenstand anders. Für die übrigen Glieder der Schule war es nicht das Drama, sondern der Roman, in dem sich ihnen die höchste Kunstform offenbarte [5]), und der gleichzeitig das geeignetste Betätigungsfeld für die romantische Ironie bietet. Und das mit gutem Grunde, denn im epischen Kunstwerk bringt der Erzähler sich selbst zur Geltung und hebt durch sein betrachtendes Über-den-Dingen-Stehen deren unmittelbare Wirklichkeitsillusion, wie das Drama sie bietet, auf [6]). Hier zumeist kann auch die Forderung Fr. Schlegels, der das ganze Leben als Spiel betrachtet wissen will, erfüllt werden, da der Erzähler von einem Vergangenen, häufig auch in der Form schon als Erfundenes Gekennzeichneten berichtet, dessen Gestalten nicht leibhaft vor uns hintreten, sondern die nichts anderes sein wollen, als Erinnerungsbilder des Dichters. Und ferner ist es der Roman, der, nicht wie das Drama, die einzelne Episode in den Vordergrund rückt, sondern für den das Leben als Ganzes bedeutungsvoller ist als seine einzelnen Stationen, so daß hier in bezug auf den einzelnen Lebensinhalt in seinem Verhältnis zur Totalität des Lebens dasselbe gilt, wie in bezug des Einzellebens in seinem Verhältnis zum Universum. Beides ist, gemessen

---

[1]) Solger, Erwin a. a. O. S. 392.

[2]) Ebenda S. 387. — Das Zunichtewerden der Idee versteht Solger dahin, daß sie in die Erscheinung eingeht.

[3]) Köpke II, S. 239.

[4]) Solger, Ästhetik, S. 273.

[5]) Vgl. Frieda Margullin, Die Theorie des Romans als Poesie der Poesie in der Frühromantik. (Zeitschr. f. Ästhet. 4, S. 183—209.)

[6]) Vgl. Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910. Verf. ist inzwischen durch eingehende Studien zu einer anderen Auffassung vom Wesen der romantischen Ironie gelangt, als sie in jener Arbeit vertreten war.

an dem Ganzen, nicht gar so wichtig und wird deshalb mit Ironie behandelt [1]).

In welcher Weise nun sowohl der romantische Roman wie das romantische Drama ihr Spiel mit der Illusion treiben, wie sie durch den fortwährenden Hinweis auf das Kunstwerk den Schein der Wirklichkeit alles einzelnen äußeren Geschehens vernichten, ist ja genugsam bekannt. —

Als Fr. Schlegel in der Athenäumszeit die Ironie als ein Panier vor sich hertrug, das der jungen Generation, zu deren Sprecher er sich gemacht, als Wahrzeichen galt, da hatte er sich an seiner eigenen Idee berauscht, und dieser Rausch verführte ihn manchmal zum Übermut. Wie der Liebende mit seiner Geliebten scherzt und sie neckt, so unternimmt auch Fr. Schlegel ein Spiel, ja einen Tanz mit seiner Ironie. Vielleicht glaubte er sie am besten zu ehren, indem er sie in ihrem eigenen Sinne ironisch behandelte — ein Verhalten, dessen der schwerblütige Solger nie fähig gewesen wäre.

Wir haben dafür ein Beispiel in seinem Aufsatz: »Über die Unverständlichkeit«. Hier spricht der Verfasser von einer Menge »großer und kleiner Ironien jeder Art« und zählt sie nacheinander auf: die grobe und die delikate, die redliche und die dramatische Ironie (letztere ohne den tiefen metaphysischen Hintergrund Solgers, sondern bestehend in der Verlegenheit des Dichters, der über seiner Arbeit ein anderer Mensch geworden, und der nun doch die beiden letzen Akte schreiben muß), die doppelte und die Ironie der Ironie [2]). Aber all diesen Scherzen liegt doch ein tiefer Ernst zugrunde, denn im gleichen Aufsatz führt Fr. Schlegel ein eigenes Wort aus den Athenäumsfragmenten an: »Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist.« Hier vernehmen wir die Opposition gegen die kleine Tugend, die so häufig für Tugend schlechthin gehalten wird, noch nicht in der krassen Form Nietzsches, der durch diese Opposition zum »Immoralisten« wurde, aber in der Hoffnung, Größe und Sittlichkeit in einer Synthese vereinigen zu können. Und das Paradoxe, die Ironie, sollte ihm dazu verhelfen. Auch hier ein Verwandter Nietzsches, der die Menschen das Tanzen lehren wollte, damit sie den Geist der Schwere überwänden.

Aber der Geist der Schwere gewann mit den Jahren mehr und mehr seine Macht über die Romantiker. Und hier — nicht wie Hettner meint, in dem verschiedenen Gegenstande — liegt der Grund dafür,

---

[1]) In diesem Sinne hebt Fr. Schlegel (Minor II, S. 171) hervor, daß Goethe im »Wilhelm Meister« von seinem Helden eigentlich niemals ohne Ironie spreche.

[2]) Minor II, S. 391 f.

daß späterhin die Ironie fast ganz aus ihren Schriften schwindet. Den Söhnen der Kirche war es nicht mehr erlaubt, das Leben als Spiel zu betrachten; es war ihnen nur noch eine schwere Aufgabe, die sie zu bewältigen hatten, und deren Schwere zu fühlen einen Teil der Aufgabe selbst bildete.

Und dann fiel ja auch die Tragik in sich zusammen, um derentwillen die Ironie als Heilmittel herangezogen wurde, die Tragik, »die alles Einzelne immer wieder dem Ganzen opfert, einem Ganzen, das erfüllt sein will, ohne dem Denken der erfüllenden Millionen seinen Sinn und seine Absicht zu enthüllen» [1]). In ihrer Jugend hatten sich die Romantiker durch einen Rausch und eine Ekstase darüber hinweggesetzt, daß ihnen die Absichten des Alls unverständlich blieben. Sie hatten sich in das »Universum« verliebt und berauschten sich an dem Gedanken des Unendlichen als solchem, demgegenüber sie selbst mit ihren endlichen Zielen klein und unbedeutend und nur mit Ironie zu behandeln seien. Und späterhin bestand die Tragik deshalb nicht mehr für sie, weil sie den Sinn und die Absicht des Ganzen zu kennen meinten. Die Freudigkeit, mit der sie sich an ein großes, organisiertes Ganze hingaben, das ihnen seine Pläne und darüber hinaus diejenigen des Gottes enthüllte, als dessen Organ es sich fühlte, ließen der ironischen Stimmung keinen Platz mehr. Schon deshalb nicht mehr, weil hier auch der Einzelne als solcher wieder mehr zu seinem Rechte kam. Er versank nicht mehr in seinem Nichts dem All gegenüber, sondern war zum ewigen Leben, zur Unsterblichkeit berufen.

Man neigt gewöhnlich dazu, die psychologische Entwicklung hier auf den Kopf zu stellen: Das anfangs selbstherrliche Individuum, heißt es, wurde klein und verlor sich in der Übermacht der Kirche. Nein, genau das Gegenteil ist der Fall. Die Frühromantik besitzt etwas von der begeisterten Resignation eines Spinoza. Der Einzelne will sich nur hingeben an das Ganze, ohne von diesem etwas dafür zu verlangen, und die Ironie ist der Ausdruck für dies sein Verhalten. Später erfolgt die Hingabe um des Lohnes willen, wenn dieser Lohn auch ein überirdischer ist. Das Individuum will sich selbst erhalten und sein Leben in alle Ewigkeit als ein gesondertes und seliges bewahren.

Und neben der Kirche war es das Vaterland, durch das die Romantiker die Tragik, die anfangs in ihrer Stellung zur Welt gegeben war, überwanden. Ist doch hier, wie an keiner anderen Stelle, die Möglichkeit gegeben, sich an ein großes Ganzes zu verlieren (diese

[1]) Joseph Baumert, Tragik im Weltlauf. München 1917, Vorwort.

stärkste Leidenschaft der Romantik), aber an ein Ganzes, das nicht so unermeßlich wäre, als daß es dem Einzelnen seine Ziele gänzlich verbärge, und das zudem auf höherer Stufe das eigene erweiterte Ich bedeutet. Denn es umfaßt — wenigstens im nationalen Staate — in sich die Blutsgemeinschaft aller derer, die dem gleichen Volke angehören. So wird hier das Ich aufs stärkste betont und gleichzeitig geopfert. Vielleicht liegt in der Vereinigung dieser anscheinend widerspruchsvollen und zugleich gewaltigsten Motive der menschlichen Seele die große Macht des nationalen Gedankens in der Welt. Für die Romantik aber wurde durch den Anschluß an Kirche und Vaterland die Ironie überwunden, der sie in ihrer Jugend huldigend gedient hatte.

XI.

Studien zum Expressionismus.

Von

Otto Braun.

Der Expressionismus ist heute eine charakteristische Strömung innerhalb unserer Kultur geworden und niemand darf ihn übersehen. Recht Verschiedenes birgt sich im einzelnen unter diesem Begriff; aber im ganzen darf man doch von einer einheitlichen Bewegung sprechen. In breiteste Zusammenhänge werden wir geführt, wenn wir dem Expressionismus nachgehen: Wandlungen des Lebensgefühls, der Weltanschauung stehen hinter den Kunsttheorien. Wir wollen hier nicht alle Weiten durchwandern, sondern zunächst die Form der Kunstübung und den in der Kunstlehre erstrebten Inhalt des Expressionismus analysieren.

Läßt man epische, dramatische, lyrische Dichtungen des »jungen Deutschland« an dem geistigen Auge vorüberziehen, vergleicht man zur Ergänzung damit die Werke der bildenden Kunst dieser Richtung, studiert man die Zeitschriften »Aktion«, Strom«, »Zeit-Echo«, »Kunstblatt«, so gewinnt man einen gewissen Überblick und es gelingt, durch fortschreitende Abstraktion, eine Summe von Eigentümlichkeiten dieser Kunstübung herauszustellen. Ich glaube, folgendes vor allem hervorheben zu können:

Die ganze Kunst des Expressionismus zeigt ein starkes Hervortreten des gestaltenden Subjektes. Das Ich triumphiert über das Objekt — der Mensch schaut nach innen und denkt nach außen, das heißt die Sache wird dauernd mit psychologischen Momenten durchsetzt und nach psychologischen Kategorien begriffen. Man kann von einem Psychismus in der Kunst sprechen, der natürlich ein Subjektivismus ist. Hier wird nicht bildhafte Abschilderung des einfach Gesehenen erstrebt, sondern an Stelle der Wiedergabe der Realität tritt ein Umformen, ja ein völliges Umschaffen vom Subjekt aus. Wie in der bildenden Kunst der Expressionisten (Picasso, Matisse) ist es auch in der Literatur: die Wiedergabe ist eine prinzipielle Deformation des Wirklichen auf dem Wege der intellektuellen Erzwingung[1]). Wäre

---

[1]) Vgl. Raphael, Von Monet zu Picasso. München 1913.

nun diese Umgestaltung eine schöpferisch-allgemeingültige, so könnte man diese Schilderungsart etwa mit dem kantischen Kritizismus vergleichen. Aber der neue Künstler will auf das Nur-Individuelle hinaus, auf die nur subjektiven Wahrheiten — denn die andern Wahrheiten sind Vordergrundsansichten der Praxis. »Was soll das heißen: Wirklichkeit?«, läßt H. Mann Flaubert sprechen [1]). »Die einen sehen schwarz, andere blau, die Menge sieht dumm.« Es gibt eben nichts Sachlich-Objektives, Bleibend-Gültiges — damit verschwistert sich der künstlerische Psychismus mit dem philosophischen Positivismus, Relativismus, Psychologismus. Und darum ist diese Kunst nicht dem kantischen Denken verwandt, wo das schöpferische Ich das transzendentale, allgemeingültig-setzende ist. Subjektive Psyche des Individuums wird hier mit »reiner Vernunft«, mit gültigem Geist verwechselt — das zeigt sich schon in der Form der Wirklichkeitsschilderung, die eben nicht auf das Sachliche, allgemein Anzuerkennende geht, sondern gerade das Subjektive, das Entlegene, das Ausgefallene erstrebt — und darum schildern die jungen Künstler auch mit absonderlichen Mitteln, in stark eigenwilliger Sprache. »In der Prosa dieser Erzähler wird das Dickklebrige, Chaotische der Realität durch den Filter des Geistes ausgeschieden«, urteilt Pinthus [2]). Diese »Vergeistigung», die eben nur eine Psychisierung ist — und ψυχή und νοῦς sind zu scheiden! — zeigt sich in der schroffen Ablehnung der schlichten Sachlichkeit aller Schilderung als philiströse Plattheit. Das ist gegen jeden Naturalismus in der Kunst gerichtet, und viel Wahres liegt darin, insofern es wirklich nichts Sinnloseres geben kann, als die Kunst zu dem Versuch zu erniedrigen, die Wirklichkeit nur abzuschreiben, wie ein photographischer Apparat. Nun bleiben aber die Expressionisten längst nicht bei der selbstverständlichen Ablehnung der naturalistischen Kunst stehen — sie gehen weit darüber hinaus. Ihnen ist schon Ordnung, Ausgeglichenheit, strenge Gestaltung vielfach verdächtig, und sie gelangen schließlich zum Chaos mit ihrer »übernatürlichen«, »mystischen«, »ideenschildernden« Kunst. »Besser Überschwang als Geschmack, besser die Wüste als ein Trottoir, besser ein Wilder als ein Friseur« (worin ja sicher auch Wahres steckt!), so redet Flaubert nach H. Mann. Das berechtigte Streben, das Allzuglatte los zu werden, verführt aber zur Umgestaltung: schließlich endet der Stil im unartikulierten Schrei, bestenfalls im artikulierten. Was darin der Almanach der neuen Jugend und die Aktion leisten, ist bekannt. Die gestaltenden Expressionisten, die ihrem »Ausdruck« Form geben,

---

[1]) Der neue Roman, Ein Almanach. K. Wolff 1917.
[2]) Vom jüngsten Tag. K. Wolff 1917.

zeigen auch typische Stilgestaltungen, die mit ihrem Absolutismus des Subjektiven zusammenhängen. Man sucht nach neuen Formen redender wie bildender Kunst, weil die alten den neuen Inhalt, von dem erst später zu reden ist, nicht zu fassen scheinen, man sucht den prägnantesten Ausdruck fürs Wirkliche, und findet ihn auch oft — so bei Sternheim, Werfel, H. Mann, Edschmid. Vielfach verwechselt man aber den passendsten mit dem schlechthin stärksten Ausdruck, den man, rein-dynamisch empfindend, *a priori* für besser als einen schlichteren hält. Sehr gut hat es Leo Greiner im Lit. Echo VI, 118—119 über H. Mann ausgedrückt: »Da in dem Dichter eine fiebernde Gier lebendig ist, alles Gegenständliche bis zur Hefe auszutrinken, so wählt er immer das stärkste Wort, das den Gegenstand auf seiner höchsten Höhe, in seiner intensivsten Lebensglut bezeichnet, und verfällt auf diese Weise in einen Manierismus des Extremen.« Von Nietzsche haben die neueren Literaten da natürlich viel gelernt, denn auch er goß seine enthusiastische Dionysos-Lehre des Lebensrausches in krasseste Form. Es entspricht dies aber auch der eigentümlich komplizierten und reichlich reifen Kulturlage heute: wir bedürfen als halb verbrauchte Nervenbündel starker Stimulantien ab und an. Aber nicht als tägliche Kost! Dieses fortgesetzte Strapazieren unserer ästhetisch-sensitiven Nerven, diese brutalen Keulenschläge zerrütten jedes feinere Kunstgefühl. Beispiele für diese Stilart der Wirklichkeitsschilderung bietet jede Seite der modernsten Autoren.

Eine andere Eigenart sei herausgehoben: die Sprache dieser Schilderer erstrebt lebhafteste Bewegung, die bei den wirklichen Beobachtern zur charakteristischen Geste wird und plastisch uns ergreift, bei den schwächeren und oft allzu jugendlichen »Stammlern« sich in ein unartikuliertes Dahinbrausen auflöst. Auch das spiegelt einen tiefen Zug unserer Zeit — denn wann hätte es mehr leidenschaftliche »Bewegung« gegeben als heute, wann ein stärkeres Hasten und Jagen des Getriebes, so daß sich die Achsen heiß laufen, wann ein stärkeres Dahinschießen des Kulturstromes wetteifernder Leistung?

Die Sätze unserer neuen Künstler sollen schlechthin Bewegung, ja Tat sein, ein Ausschnitt des Lebens, nicht ein Aufriß. Die Aktivität des Lebens siegt in dieser Kunst[1]) — auch das wieder eine Dionysos-Lehre Nietzsches. Mann ist der größte Gestalter der Bewegung, in den kühnen Sätzen der »Herzogin v. Assy« ist »eine ganze Seele in eine rasche, berückende, prunkende Geste gebracht«. Seine Sprache ist reif und fruchtbeladen wie der Herbst, voll gelber und bunter Schönheiten. Packend stellt er gebändigte Lebensbewegung in Bildern

[1]) Vgl. Leonhard, Das Werk H. Manns (in »Der neue Roman«).

von balladenhafter Schlagkraft monumental und heroisch vor uns hin; so namentlich in der »Diana«, die ich für das künstlerisch stärkste seiner Bücher halte. Dabei individualisiert er jeden Ton, nie reden die Menschen gleich bei ihm, und er beherrscht die verschiedensten Schwingungen, den Klang des Italienischen ebenso treffend wie den des kleinstädtischen Deutsch oder des graziösen Französisch. — Ganz anders der andere Gestalter, Sternheim: er läßt alle gleich reden, denn das Individuellste ist ihm aufgelöst ins Allgemeine. Er läßt alle die blockhaft zugehauene, hart zupackende Sprache Sternheims reden, durch den zugespitztesten Ausdruck die Eindeutigkeit erstrebend. Das Emotionelle wird nie durch Sprachfärbung ausgedrückt, sondern durch die Grammatik [1]. »Die Sachlichkeit dieses Redens bei faktischer Unwirklichkeit des Geredeten gibt dieser Scheinwelt die dichterische Realität.« Eigenwillig bis zur Absurdität spricht Sternheim, wenn er schildert, Artikel fortlassend, um das Gesagte in die Sphäre des Unwirklichen, Allgemeinen, Typischen, Symbolischen zu erheben. Das wirkt — oft; aber nicht immer, denn es wird leicht zur Manier, zur erzwungenen Äußerlichkeit. Dann hat man ein Kopfschmerzen erregendes Gefühl, als wenn auf schlechtem Klavier etwas heruntergehackt wird, als wenn man im Auto über wolhynische Knüppeldämme fährt. Tritt dann noch ein gesuchtes Bild dazu, wird die Sache übel. So etwa: »Dahin, wo wie ein geschwellter Kessel der Leib zwischen Schenkel und Hüfte eingelassen ist, hat ihr kindischer Sinn ... nie gedacht, dort, während Blutstrom sie purpert *(sic!)*, die Arme zur Höhe fliegen, fühlt sie plötzlich die entscheidenden Gewalten sitzen [2].« Geht diese »Wirklichkeitsschilderung« nur mir gegen den Geschmack? Der Ausdruck, den Pinthus einmal von Joh. R. Becher braucht, paßt auch auf manche Partie bei Sternheim: »fäkalischer Barock«. Fast frei davon, vom Überladenen unappetitlichen Genres, ist Kasimir Edschmid in seinen »Sechs Mündungen« und »Timur« — in lapidarer Kürze und großem Zuge schreitet hier die Schilderung einher, packend, Bilder ballend und wie großlinig behauene Blöcke vor uns hinstellend, an die Plastik gemahnend, die das moderne Kaufhaus schmückt.

Der bildliche Vergleich wird bei der Schilderung fortgesetzt verwandt, kaum eine Seite im »Golem« etwa ist frei davon. Die Vergleiche sind dabei nicht der Natur entnommen, sondern meist dem Seelischen, dem Physiologischen oder der Großstadtwirklichkeit. Vielfach wird das abstoßend Häßliche bevorzugt: »Sie schlürfte die Worte,

[1] Vgl. Blei, »Sternheim« (in »Der jüngste Tag«).

[2] »Meta« in »Mädchen«.

wie ein Dürstender die Zunge mit allen Warzen ins Nasse hängt« (Sternheim). Oder Meyrink, der Schilderer des Fauligen: die Menschen des Ghetto treiben dahin, wie ein Brautbukett im schmutzigen Rinnsal. Bei den Schilderungen von Geschautem wird das malerische Moment der Farbwirkung stark benutzt, die Dämmerungsfarben Gelb, Rot, Braun werden bevorzugt. Ein expressionistisches Bild malt Sternheim mit seiner Schilderung der jüngeren »Schwester Storck«: »Unbeschreiblich war das Farbige: Haut des Gesichts und freien Halses machten mit Fliederblüten hinter bläulichen Scheiben schwimmend in Licht ein schimmerndes Email, das oben im Schaum des Haares sich löste. Unten gaben dunkle Tinten ... die Vorstellung des Bodens, in dem das Blühen wurzele, unterbrochen nur vom Streifen weißer Hose.« Die opalisierenden, ineinander fließenden Zartheiten der Perle, des Emails — das sind die Eindrücke, die besonders gern wiedergegeben werden. Bei H. Mann überwiegt das Malerische, bei Th. Mann und A. Zweig (Novellen um Claudia) das Musikalische, wie überhaupt die Sprache dieser Schilderer oft zur Musik wird, diese beweglichste Kunst nachahmend, unmittelbare Gefühlswirkung erstrebend.

Wir wollen diese Analyse nicht weiter führen und auch hier noch nicht zur prinzipiellen kritischen Stellungnahme fortschreiten — diese wird sich am besten bei der Betrachtung des vom Expressionismus erstrebten Kunstinhaltes ergeben. Der Expressionismus ist stark theoretisch und philosophisch orientiert — die Fülle der programmatischen Verkündigungen des Gewollten macht einen etwas ängstlich, man muß für die Ursprünglichkeit dieser Kunst fürchten, wenn man die allzu starke Bewußtheit ihrer Jünger kennen lernt. Aber diese Programme gehören zur Charakteristik der neuen Richtung — wie einst ja auch bewußter Intellektualismus zur werdenden Romantik gehörte. Betrachten wir daher den »Willen zum Inhalt« genauer.

Was die Philosophie seit den achtziger Jahren in stiller Arbeit durch den Rückgang auf Kant und durch Suchen nach einer neuen Metaphysik wiedergewonnen, was Hartmann, Eucken, Wundt, die neukantische Schule, Windelband, Rickert, Külpe, Driesch und viele andere erstrebten, das hat im 20. Jahrhundert die neue Kunst ergriffen und das verkünden die Künstler jetzt laut, manchmal marktschreierisch. Der Künstler neigt leicht zum Extrem, und so sind denn die Programme der neuen Kunst voll davon und ihre Verkünder leben von der Einbildung, daß sie zuerst und allein eine neue Epoche begonnen haben. Ein Blick auf die geistige Umwelt, auf Wissenschaft, Religion, ja Staats- und Wirtschaftsleben könnte sie belehren, daß auf all diesen Gebieten sich eine ähnliche Wendung vollzieht oder vollzogen hat — wie immer ergreift das Neue ein Gebiet nach dem anderen und setzt

sich durch. Gerade der Wirklichkeitsbegriff steht bei allen im Mittelpunkte und aus ihm folgt, was die Kunst als Wirklichkeit schildert. Sie ist uns für die Gesamterkenntnis der Bewegung dabei besonders wichtig, weil der Künstler in seiner Reizsamkeit besonders stark das Neue empfindet und ausspricht, wobei allerdings der Nachteil alles Extremen und der Nachteil der begrifflichen Unklarheit (denn der Künstler ist der schlechthin unwissenschaftliche Mensch) mit in Kauf zu nehmen ist.

Der Expressionismus will schon in seinem (viel verschiedenes umfassenden) Sammelnamen die Antithese zum Impressionismus ausdrücken: dieser klebt an der schillernden und trügerischen Oberfläche der Dinge, jener will in die Tiefen, zum Wesen der Dinge vordringen. Man will nicht mehr »das Vorüberhuschende und Relative, sondern das Ewige und Absolute, nicht den Schein, sondern das Wesen, nicht das Sinnliche, sondern das Geistige« (T. E. Küppers) [1]. Die Kunst soll Ausdruck eines Ethos sein — so faßt es auch die neue, von Wolfenstein herausgegebene Sammlung »Erhebung«. Hier scheint geradezu eine idealistische Metaphysik als Weltanschauung dahinter zu stehen — doch ist das Positive in dieser Lehre recht wechselnd: man ist sich nicht klar darüber, was nun die wahre Wirklichkeit ist, ob ein absoluter oder wenigstens objektiver Geist, oder nur die »Seele«, das Bewußtsein schlechthin. Im Negativen nur herrscht Einigkeit: die sinnlich erfaßbare Außenwelt ist nicht die »Sittlichkeit«, darum darf sie nicht geschildert werden. Die Sinnenwelt ist das Sinnlose, ist tot, ist Maschine und Mechanismus — so ist die neue Kunst »antimechanistisch«, wie es etwa in Welt- und Lebensanschauung Eucken oder Rathenau sind. Herm. Bahr konstatiert, »daß sich in der heraufkommenden Jugend mit Heftigkeit der Geist wieder meldet« [2]), der »Kampf der Seele mit der Maschine« hat mit neuer Kraft eingesetzt. »Da schreit die Not jetzt auf: der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei. Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist: das ist der Expressionismus.« Die hinter dieser Kunst stehende Weltanschauung und Auffassung von Wirklichkeit verkündet besonders laut Ludw. Rubiner in seinem »Kampf mit dem Engel« (Die Aktion 1917, Nr. 16/17) und jüngst in dem Programmwerk »Der Mensch in der Mitte« (Politische Aktionsbibliothek 1917). »Einzig unter dem Notwendigkeitsgebundenen dieser Erde, steht der Mensch außerhalb, überraschend ein Überfluß.« »Die neue Perspektive,

---

[1]) Kunstauffassung und Weltgefühl in »Das Kunstblatt« 1917.

[2]) Expressionismus (München 1916) S. 103.

das Geistige, dies ist nichts Notwendiges mehr. Das Geistige ist ein Plus. Ein Überfluß, ein unerhörter Luxus der Welt.« »Wer ist in Wahrheit der Bildner des Menschen? Allein der Geist!« Däubler lehrt, daß der Stil Ausdruck der Idee ist, daß alles Erlebte im Geistigen gipfelt, daß Kokoschka der echteste Expressionist ist, weil er stets logisch bleibt. Ein Sichtbarmachen des »Transzendenten« ist die neue Kunst, ein »Flügelschlag in die Unendlichkeit« sind die Bewegungen der Gestalten Boccionis. Vom »Transzendentalismus der seelischen Grundverfassung« spricht Hartlaub. Rubiner dringt sogar — ob er Eucken kennt? — zu der Scheidung von Seele und Geist vor, die sonst überall zu vermissen ist. Die Seele steht im Banne des Teufels, sie kennt keine Werte, hält sich nur an Wirkungen — das heißt sie ist naturhaft, kausal gebunden. »Der Geist allein leitet.« »Der Geist ist die Gnade Gottes. Er ist fremd allem unreinen Wesen.« Ähnliche Klänge vernehmen wir aus den Hymnen der rheinischen Nyland-Leute (Quadriga-Kres) [1].

Vorwiegend aber wird nicht der Geist (im Sinne einer objektiven, wertesetzenden Kraft) als Wirklichkeit angesehen, sondern er fließt zusammen mit Seele und Bewußtsein. Das gibt dann ein Schillern des Standpunktes vom Idealismus zum Naturalismus hinüber. Pinthus (Über Kritik, Aktion 1917/20, 21) definiert Geist als Bewegung des Bewußtseins zum Zwecke der Vervollkommnung. Auf die »Funktionen des Bewußtseins« geht die neue Kunst zurück, wie Raphael feststellt; und dabei verwechselt sie das naturbedingte, psychophysische Subjekt mit dem reinen Ich Fichtes, mit dem »Bewußtsein überhaupt«

---

[1]) So im »Brennenden Volk« (Jena, Diederichs) etwa Kneip:

»Herrschen wird doch der Geist, der allmächtige.«

Oder Winckler:

»Ich preise dich, dir gilt mein Gruß,
Neuer, deutscher Genius:
Der ganz erfüllt mit Erdengeist
Doch uns zu den Sternen weist.«

Oder Vershofen:

»Wenn aller Staub vom Geist durchdrungen,
Erkennt im letzten Siegen sich der Gott,
Dann ist des Lebens Zweck bezwungen.«

Oder Hasenclever singt in »Tod und Auferstehung«:

»Ermannt euch von dem Gestirne,
Um das die Verwesung kreist.
In den Totentanz der Gehirne
Stoßt die Fackel: es werde Geist.«

Das ist klarer Idealismus etwa im Sinne von Novalis und Schleiermacher: »Zur Bildung der Erde sind wir geboren.«

Kants. So geht auch hier im Inhaltlichen jede Objektgebundenheit verloren, wie im Formalen: es gibt nichts Objektives, da man in der Wirklichkeit des Geistes nicht die subjektive und objektive Stufe scheidet. In dem Aufsatz vom Pinthus »Zur jüngsten Dichtung« (Vom jüngsten Tag, ein Almanach 1917) finden wir am greifbarsten dieses unklare Ineinanderfließen des Gegensätzlichen. Er rückt zwar vom »psychologischen Individualismus« ab, behauptet aber in einem Atem, daß »durch die Erhöhung des Individuums vermittels des Ausbruches allgemeinster Gefühle, Leidenschaften und Tugenden« »das allgemeinste Menschliche« erreicht wird. Also beim Menschlichen wird stehen geblieben, als wenn eine Summierung da etwas bedeuten könnte. Eine »Ethik« kann aber nicht im »Nichts-als-Menschlichen« verwurzelt werden, auch wenn dieses in einem Kollektivbegriff nicht in einem Individualbegriff gefunden wird. Das Ethische wurzelt nicht im Allgemeinen, das immer naturhaft bedingt bleibt, sondern im Absoluten.

Die Konsequenzen des subjektivistischen Standpunktes zeigen sich klar in der Kunstübung. Die Sache liegt hier genau wie vor über hundert Jahren in der Romantik: auch sie verlor — Kant mißverstehend — das Objekt unter den Händen, wie es uns etwa schon der Roman »William Lovell« von Tieck (1. Teil 1793/94, als Fichtes Wissenschaftslehre erschien) deutlich zeigt. Genau wie Lovell sagt Rubiner: »Das Dasein existiert nicht; das Bestehende existiert nicht. Wir machen alles recht.« Bahr hat recht, wenn er sagt: »Der Impressionismus stellt das Mehr des Objekts dar und unterschlägt das Mehr des Subjekts, der Expressionismus hinwieder kennt nur das Mehr des Subjekts und unterschlägt das Mehr des Objekts.« Das Objekt ist für den Künstler nur zufälliger Anlaß seines Ausdruckes, es darf gar nicht in seiner Eigengesetzlichkeit respektiert werden. So erklärt Westheim vom Bilde: »es ist ein Freimachen von der Gebundenheit durch das Objekt. Das Gestalten ist das Primäre. Die Natur wird gewissermaßen als ‚Richtschnur', als ‚Vergleichsmaßstab' genommen. Es erfolgt ein Überwinden, um ungeschmälert das ausdrücken zu können, was zutiefst erregt« [1]). Der Künstler schildert also nicht die sichtbare, »objektive« Wirklichkeit, sondern er benutzt sie als Ausdrucksmittel, um eine neue, höhere Wirklichkeit sichtbar zu machen (Pinthus). Oder der Zeichner Meidner setzt uns (Kunstbl. 1917, 4) auseinander: »Willst du eine Landschaft zeichnen, so mußt du viel von dem Geiste der Wolken, der Bäume und der silbern hinschwingenden Chausseen in dir haben. Bloße Genauigkeit und Intimität nützen

[1]) Lyonel Feininger (Kunstbl. 1917, III).

hier nicht viel. Sei voll von Gesang — und alles wird von selbst gehen. Wozu willst du im einzelnen wissen, wie man Birke, Fichte und Busch zeichnet, wie man das Schäumen des Stromes mit der Feder ausdrückt?« Bei dieser Auffassung werden die Formen des Kunstwerkes zu ekstatischen Gesten des Seelischen (Hartlaub)[1]) — und wir begreifen die Formauflesungen der expressionistischen Bilder. Man will den Kern fassen — und er sprengt die Schale, eruptiv entschleudert er sich »unter Zersprengung der Form« (Pinthus). Darum entfernt sich bei den meisten Expressionisten die Kunst von der gewohnten Formensprache der sichtbaren Welt; sie wird nicht schlechthin bei allen formlos, aber sie sucht eine neue, dem Innern folgende, vom äußeren Objekt abweichende Form. Es kommt auf die geistige Notwendigkeit an, die hinter der Form steht — nicht »Beherrschung der Form ist die Aufgabe, sondern das Anpassen dieser Form an den Inhalt« (Kandinsky)[2]). »Wir gaben der Kunst erst wieder den Inhalt,« behauptet Rubiner. Und — das ist das Bezeichnende, was man mit Fug aber gerade bezweifeln muß: man glaubt, daß die Kunst, um den zutiefst geistigen Inhalt darzustellen, die objektiv-gewohnten Formen der sichtbaren oder hörbaren Welt durchbrechen muß und sie *ohne jedes Maß* zugunsten des Ausdruckes verändern kann. Darin liegt der nicht zu billigende Radikalismus der neuen Bewegung, den wir als Kampfpose wohl verstehen, den wir aber sachlich ablehnen müssen und der auch gerade bei den Größten unter den Expressionisten überwunden ist. Ein tiefer Irrtum liegt dieser expressionistischen Lehre von der Wirklichkeitsschilderung zugrunde! Pinthus spricht die Irrlehre klar aus: »Mit aufkeimender Einsicht: Wirklichkeit und Kunst seien nicht ein Abhängiges, Bedingtes, sondern (um es schärfstens zu formulieren) sie schlössen sich aus, beginnt die Epoche der jüngsten Kunst.« Der Fehler ist der: Kunst und Wirklichkeit sind zwar nicht direkt voneinander abhängig, aber sie wurzeln beide in dem gleichen *objektiven* Medium, eben im Geiste! Darum ist die Anschauung von der »Entmaterialisierung der Wirklichkeit in der Kunst« grundverkehrt. Das Geistige kennen wir überhaupt nicht »rein«, sondern wir erleben es in uns und am Objekt stofflich-gebunden, wir erahnen den Geist stets nur in dem von ihm durchseelten Stoff. Also ist der wahre Geist gar nicht der »abstrakte«, sondern der konkret das Objekt formende. Demnach kann die Kunst auch nie den Geist ohne die Formen des Objekts darstellen. Beides ist also nötig: weder eine Nachahmung der Wirklichkeit noch eine völlige Auflösung kann Zweck

---

[1]) Die Kunst und die neue Gnosis (Kunstbl. 1917, VI).

[2]) Über das Großige in der Kunst (3. Aufl., München 1917).

der Kunst sein, sondern eine Ineinsbildung dieser nur scheinbar kontradiktorischen Gegensätze. Ich gebe dem alten Schelling recht, der das »Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« schon richtig erkannte, und gebe Medicus recht, der sich auf ihn stützt: »Die Kunst verlangt Treue gegen das Wirkliche und dennoch zugleich tätig gestaltende Auseinandersetzung mit der sichtbaren Welt.« Worin das Maß zu finden ist für die Umgestaltung? In dem persönlich-geistigen Erlebnis des Künstlers und in den Möglichkeiten des Objekts — die Lösung findet voll und ganz nur das Genie — Regeln gibt es dafür nicht.

Die Lehre vom Umgestalten der Welt in der Kunst ist aber noch tiefer verankert, sie ruht auf der allgemeinen Weltanschauung des Aktivismus, oder, wie es neuerdings heißt, Aktualismus (Rubiner). Es ist wieder eine Grundlehre alles Idealismus in der Philosophie, die auch hier auftritt, nur wieder weniger klar. Es ist Überzeugung, daß die »Wirklichkeit« überhaupt nicht eine fest gegebene Größe ist, sondern daß sie durch unsere Tat erst wird. Dadurch findet der Subjektivismus seine Ergänzung. Man glaubt an die Kraft des Menschen, die wahre Wirklichkeit aus sich entstehen zu lassen. »Des Menschen Wesen ist: an der Welt heben. Seine erste Tätigkeit geht auf Änderung der Welt. Sein Hebel, das reinste, geistige Werkzeug ist: der Wert. Der Mensch wertet — er ändert« (Rubiner, Mensch in der Mitte). »Nichts bleibt uns übrig, als in die Welt einzugreifen. Wir brauchen die Änderung der Welt.« Oder Werfel singt:

»Kann das Jetzt denn ohne mich geraten?
Gibt es Leben außer meinen Taten?«

Man könnte wirklich wieder an Kant, Fichte oder Eucken denken, die ja auch die Realität als Aufgabe lehren, — wenn nicht immer wieder der anthropomorphe Standpunkt durchdränge, eben die »Mensch-in-der-Mitte-Lehre«. In der Mitte steht der Geist, nicht der Mensch, das übersehen diese Stegreif-Philosophen. Wieder hören wir von Werfel im »Lebens-Lied«:

»Doch über allen Worten
verkünd' ich, Mensch, wir sind!!«

Ich meine, die Grundlehre hieß: der Geist ist? Von der »Herrschaft des Geistigen« spricht auch Rubiner so viel — er meint aber: Bewußtseinsherrschaft. Ist denn Geist gleich Bewußtsein? Man könnte zweifeln, zumal die größten Geistestaten in einer seltsamen Unbewußtheit geschehen — was doch die Künstler gerade wissen sollten. Ich muß noch ein Zitat hersetzen, um das Durcheinanderschillern so ziemlich aller Wirklichkeitsauffassungen von Psyche über Geist zu Gott zu demonstrieren: »Ohne eine Änderung unseres Bewußtseins-

zustandes aus dem geduldig Dumpfen ins menschenartig Helle wird uns eine einfache formelle Umschreibung der Tatsachen nichts helfen. Die Arbeit an der Änderung unseres Bewußtseinszustandes, diese Gigantenarbeit: uns dem Leben im Urzellenstand zu entreißen, und das Leben im Geiste, das Leben zu Gott uns vorzusehen; das Leben nicht im Relativen, welches uns fesselt, sondern zum Absoluten, welches uns frei macht — diese erbittertste aller Tiefbohrungen, diese Umwühlung von Ewigkeit her ist Rationalismus.« Bei diesem Durcheinander aller Termini (Bewußtsein, Geist, Gott, Absolutes, Ratio) kann ein besonnener Philosoph nicht mit. Hier sollte man Klarheit schaffen, indem man eben die richtige Grundlehre durchführt: nur durch eine Verlegung des Schwerpunktes ins Geistige, die eine dauernde Lebensaufgabe ist, läßt sich die wahre Wirklichkeit erobern. Wenn es so gemeint ist, dann kann ich den Worten Rubiners zustimmen: »Die Welt liegt vor uns, um von uns geknetet, geformt, gestaltet zu werden, stets von neuem, nach göttlichem Plan, dessen Zeugen wir sind.« »Wir, Geistesmenschen, stehen vor der Urforderung dieses Lebens: Verwirklichung.«

Bei Rubiner erwächst daraus ein neues Ethos, eine heiß soziale Gesinnung: »Heraus aus unserer Seele, hinab in die Allgemeinheit!« Auf wirkliches Schaffen kommt es ihm an, nicht auf das Stehenbleiben bei *l'art pour l'art* — das ist Gemeinheit. Das bloße Tun um der ruhenden Seligkeit des Tuns willen ist eine sinnlose Behauptung ärmlich leerer Nachahmer, eine überernährte Selbstbetätigungssucht saturierter Erben, wuchernd an übernommenem Kapital. »Wir sind gegen den Roman — für die Anleitung zum Leben. Wir sind gegen das Drama — für die Anleitung zum Handeln.« Nach dem geschichtsphilosophischen Schema am Ende des Buches von Rubiner sind wir jetzt schon zum »humanozentrischen Bewußtsein« gelangt: der Mensch ist um des Menschen willen da. Die Zukunft aber ist »der Mensch in der Mitte«.

Mit dieser neuen Gesinnung ist Rubiner aber auch anti-kapitalistisch und stellt sich neben Sombart, Rathenau, Scheler. »Der Geist hat nichts mit Besitz zu schaffen. Für den Geistigen hat Besitz gar keinen Sinn. Er wertet ... Sein Hebeldruck zur Änderung der Welt ist nicht Besitz, sondern die höchste Immaterialität, das stärkste nur Innensein: die Intensität.« Wenn der Kapitalismus aber verworfen wird, dann auch sein Träger, der Bourgeois — und wirklich finden wir stärkste Kritik an der oberflächlichen und philiströsen, schlechthin ungeistigen und unproduktiven Art des Bourgeois überall in der neuen Kunst, wodurch sie auch gerade den Anbruch eines unkapitalistischen Zeitalters anzudeuten scheint. Fast alle Werke Sternheims sind beißende Satiren

auf den Bourgeois und seine Welt, dies gilt von »1913« ebenso wie von »Mädchen«, »Schuhlin« oder »Posinsky« [1]). Die »Wirklichkeit« des Bourgeois ist eben nicht die der neuen Kunst, denn der Bourgeois klebt an der Oberfläche, seine Wirklichkeit erlebt er in Zeitung, Theater und Kaffeehaus — er hört nie die tiefen Ströme rauschen. Drum muß sein Typus überwunden werden, wenn Schilderung wahrer Wirklichkeit erreicht werden soll.

Diese Wirklichkeit wird aber noch unter einem anderen Begriff vielfach aufgefaßt, nämlich dem der Bewegung. Geist ist Bewegung, ist Funktion, ist Widerstreit der Kräfte — ihn gilt es, im Bilde festzuhalten. Der alte Heraklit kommt zu Ehren, und diese Auffassung findet ohne weiteres den Weg zur Mitte des gewaltigen Erlebens heute. Wirklich wird nur eine Philosophie der Bewegung unserer Zeit gerecht werden können, nicht eine solche der Ruhe, wie ich es schon 1912 in meiner »Philosophie des Schaffens« nachwies, die überhaupt sich mit vielem der modernen Kunstbewegung harmonisch fühlen kann. In der Kunst van Goghs brach der »Vitalismus« durch, hier wurde zum ersten Male Leben als Bewegung dargestellt, das Werden und Wachsen wurde in das Bild gebannt. Hier hat Nietzsche stark mitgewirkt für die Weltanschauung, Nietzsche, dessen Heiliger Heraklit war, und der den Krieg als das Wesen der Welt lehrte. Wille zur Macht, Kampf um die Macht — das ist ihm Wirklichkeit und Leben gewesen. Hier nimmt man Bergson auf mit seiner Lehre vom Fließen im Grunde der Dinge. Aus solchen Zusammenhängen heraus singt Vershofen in der Symphonia Mystica:

»Krieg!
Du bist die abgründische Not,
Die himmelstürmende Wut,
Bist Vater und Würger:
Dein ist das Reich!«

Bewegung, nicht starres Sein ist Wirklichkeit — sie muß geschildert, abgebildet werden. »Unfaßbar und vielbewegt ist der Geist, und die neue Kunst stellt darum nicht Zustände des Seins und der sicheren Dauer fest, sondern die entformten Augenblicke höchster Gefühlsschwebe, hellsichtigster Innenverklärung« (F. M. Huebner) [2]). Darum will der Futurismus die Bewegung selbst malen, und der Expressionismus folgt ihm. Darum winden sich die Bäume und Häuser, wenn ein Fluß gemalt wird, es krümmen sich die Mietskasernen, was andeuten soll: wir rasen mit der Schnellbahn vorbei. Schließlich malt man die Bewegung als Ton (Kandinsky) und Lärm — so Boccionis

[1]) Sämtlich bei K. Wolff-Leipzig.

[2]) Das Neue in Zeit und Kunst (Kunstbl. 1917, IX).

berühmtes Bild »Der Lärm der Straße dringt ins Haus« — was nur dem entspricht, daß man das Abstrakte rein als solches malt (so Maro, Tierschicksale).

Dem künstlerischen Empfinden entspricht natürlich eine bewegte Wirklichkeit viel mehr wie eine ruhende — darum verkündete der größte Künstlerphilosoph, Nietzsche, die unendliche Ausdeutbarkeit der Welt. Wieder lassen sich die Berührungen mit der Romantik aufweisen — auch sie hat den proteischen Charakter, auch sie will jeder Regung folgen, sucht alle Gegensätze zu umspannen. Joël schildert diese Seite der Romantik einmal zutreffend: »Ewig ist nur der Wechsel; das Leben schwingt periodisch ... Die romantische Seele, das ist die Seele, die sich ganz vom gesteigerten Lebensgefühl tragen läßt; sie ist wie ein in rauschendem, glitzerndem Wasser sich drehendes Rad.« Daraus erwächst die berühmte romantische Ironie, daraus schließlich die alles zersetzende und alles auflösende absolute Kritik und Satire — in Meyrinks Novellen »Des deutschen Spießers Wunderhorn« haben wir ein modernes Produkt dieser Richtung, die vor nichts Halt macht, der nichts mehr heilig ist, weder Frau, noch Gott, noch Vaterland. Wieder treffen wir auf den Subjektivismus.

Wirklichkeit ist Bewegung — da liegt es nahe, sie nun eben auch als Bewegung darzustellen. Und wirklich: die Tanzkunst ist aufgelebt, alte und neue. Kandinsky feiert den »Tanz der Zukunft«; er ist das einzige Mittel, die ganze Bedeutung, den ganzen inneren Sinn der Bewegung in Zeit und Raum auszunützen. Wir stehen vor der Notwendigkeit der Bildung des neuen Tanzes, er muß als drittes Element (zu Malerei und Musik) der Bühnenkomposition hinzutreten (Über das Geistige in der Kunst). R. Wagner und Nietzsche haben hier Pate gestanden. Das russische Ballett entflammte die Zuschauer zum Enthusiasmus, Hellerau löste beinahe Bayreuth ab und manche Einzelgröße entzückte das Publikum. Und man muß anerkennen: diese bewegten Schilderungen der bewegten Wirklichkeit sind oft viel künstlerischer, als die gemalten Bewegungen der expressionistischen Bilder und die gestammelten oder gekreischten Worte der Dichtungen. —

So also sieht der Inhalt aus in der neuen Kunst. Dürfen wir von einem Idealismus der Auffassung sprechen? Vorwiegend noch nicht im philosophischen Sinne. So, wie jetzt die Programme lauten und die Werke es beweisen, handelt es sich um einen anthropozentrischen Psychismus, wie wir schon in dem Abschnitt über die Form der Schilderung feststellten. Seele, Bewußtsein, Geist, Über- und Unterbewußtes fließen noch ungeschieden ineinander. Ein gewisses Helldunkel, ein Dämmerlicht liegt über den Anschauungen — und man ist trotz des von Rubiner proklamierten »Rationalismus« —

recht geneigt zur Mystik, Theosophie, Anthroposophie und ähnlichem. Mombert und Däubler mit ihren Dichtungen sind Zeugen. Das »Kunstblatt«, die neue Sammelstelle der bedeutenden Expressionisten, druckt fast regelmäßig Mystik ab, bei Kurt Wolff ist ein Buch »Deutsche Mystiker« erschienen. Die Kunst soll den Menschen — nach Westheim — in das Unergründliche seiner Wesenheit hineinführen, »jedes Bild ist ein Gebilde überweltlich-übersinnlicher Anschauung, das Geschaffene ein Ausdruck visionär geschauter Tatsächlichkeit«. (Von den inneren Gesichten, Kunstbl. 1917, 1.) Eine ganze Novelle schreibt Max Brod über »die erste Stunde nach dem Tode«, und mit seinen Schilderungen von der Nachtseite der Seele gehört auch H. H. Ewers hierher. Das ist überhaupt ein großes Gebiet der in der neuen Kunst geschilderten Wirklichkeit: die dunklen, dämmernden, unheimlichen und unbekannten Zonen des Seelenlebens. Sie will man entdecken und schildern — und da gerät man denn namentlich in die Zonen verstiegener Erotik, man übersieht vielfach ohne weiteres die Freudsche Psychoanalyse in der Literatur (was ich gelegentlich näher nachweisen werde). Zitate erübrigen sich — der ganze Golem etwa ist voll davon. Außer diesen dunklen Zonen bevorzugt man das Meyrink-Porträt von Kokoschka — man liebt das Dämmern der halben Träume, die »flaue Dämmerung«, von der Edschmid einmal spricht. Diese trübe Atmosphäre hüllt ja den ganzen Golem und das »grüne Gesicht« ein. Irrsinn, Gespensterhaftes, Schlafwandel, Doppel-Ich — sie alle gehören zur gern geschilderten Wirklichkeit der neuen Kunst — und man sehnt sich öfters nach der stillen Klarheit unserer Soldatenbücher! Hier liegen Kontraste in unserer Zeit. Zum Dämmernden tritt endlich das Grausame — man vergleiche etwa »Yousoauf« in »Timur« von Edschmid (im übrigen ein bedeutendes Kunstwerk) — und das Widerliche: wer kennt nicht »Jesus und der Äser-Weg« von Werfel?

»Denn greulich vor uns, wildverschlungen floß
Ein Strom von Aas, auf dem die Sonne tanzte.
Verbissene Ratten schwammen im Gezücht
Von Schlangen, halb von Schärfe aufgefressen,
Verweste Reh' und Esel und ein Licht
Von Pest und Fliegen drüber unermessen.
Ein schweflig Stinken und so ohne Maß
Aufbrodelte aus den verruchten Lachen,
Daß wir uns beugten übers gelbe Gras
Und uns vor uferloser Angst erbrachen.«

Glaubt man im Ernste, daß derartige »Wirklichkeiten« konstruiert und geschildert werden müssen in der neuen Kunst? Ich meine, da waren die älteren Romantiker mit ihren Entdeckungsreisen bedeutungsvoller, die Hofmannsthal in den schönen Versen preist:

»Wie wundervoll sind diese Wesen,
Die was nicht deutbar, dennoch deuten,
Was nie geschrieben wurde, lesen,
Verworrenes beherrschend binden
Und Wege noch im Ewig-Dunklen finden.«

Dieser Zug, das Nicht-Deutbare zu deuten, liegt in der neuen Kunst. Seltsam eigentlich! Denn auf der einen Seite vertritt sie die Überzeugung, daß nicht alles rational begreiflich ist — es gibt Welttiefen, die der *ratio* unzugänglich sind, so meint man mit Kant und seinen Nachfolgern — auf der andern Seite scheint sich die geschichtsphilosophische Lehre durchzusetzen, daß es einen Fortschritt eben gerade nur in steigender Bewußtheit, in wachsendem Erkennen gibt [1]). Beides braucht sich aber nicht auszuschließen, denn man muß nur annehmen, daß prinzipiell dieser Fortschritt endlos ist, das heißt niemals zu einer völligen Rationalisierung führen kann, und die Gegensätze vereinen sich. Jedenfalls schrieb R. Wagner 1847 bereits an Hanslick, daß »das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode nicht anders als im Bewußtsein produziert werden kann«, Strindberg verfaßte ein kleines Programmwerk über den »bewußten Willen in der Weltgeschichte«, August Halm lehrt uns, daß heute keine Kultur mehr von selbst wird, sondern daß wir sie bewußt machen, das heißt gestalten müssen [2]); und soeben hat Hans Driesch eine neue und entscheidend-wichtige Metaphysik (»Wirklichkeitslehre«) geschrieben, wo er ebenfalls lehrt: nur im Wissen liegt der Fortschritt. Da braucht es uns nicht zu wundern, wenn ein Dichter der »Aktion«, Klemm, die umfassende Lehre von der endlos fortschreitenden Erkenntnis besingt.

»Über prunkende Ruinen der Religionen,
Über zahm gewordenen Philosophen
Gingen wir hin, rasend vor Wahrheitsliebe.
Aber die Götter sind Vorhänge. Hinter jedem öffnen sich
Neue Ozeane, neue Arenen der Seele, neue Sternarkaden,
Höher, schöner, reiner. Denn alles ist Stufe
Und Mensch sein, heißt erkennen.«

So hofft auch Kandinsky auf die Epoche des großen Geistigen im Sinne höherer Bewußtheit — »wir rücken der Zeit des Bewußten immer näher«. —

Verschiedene Schwankungen in den Begriffen angebend, habe ich doch im wesentlichen bisher ziemlich allgemein Geltendes über die Wirklichkeitsauffassung bei den verschiedenen Künstlern sagen können. Jetzt muß ich aber zum Schluß auf eine große Spaltung aufmerksam machen, die durch die neue Kunst klafft. Wir können kurz, eine

---

[1]) Die Romantik zeigt denselben Dualismus etwa in Fr. Schlegel und Novalis.

[2]) Von Grenzen und Ländern der Musik, München 1916.

demokratische und eine aristokratische Linie scheiden. Ohne irgendwie hier (wie überhaupt in dem ganzen Aufsatz!) vollständig sein zu wollen, ordnet sich mir die Fülle der Gesichte so, daß vor allem Rubiner und die ganze »Aktion« demokratisch gerichtet sind, dazu auch neue Dichter, die sich im Verlage »Neue Jugend« zusammengefunden haben (vgl. den »Almanach der neuen Jugend« 1917 mit J. R. Beckers Aufruf »An die Soldaten der sozialistischen Armee«). Auch vieles aus dem »jüngsten Tag« bei K. Wolff gehört hierher. Für uns gibt es kein Privatleben mehr, lehrt Rubiner, — hinaus in die Allgemeinheit. »Resignation ist Vornehmheit. Nicht vornehm sein« — so lautet die leider nur zu oft befolgte Mahnung des Führers. Der »einfache Mann« ist der »öffentliche Mensch« — er soll Führer sein. »Wir haben die Erbsünde, sie heißt heute für uns: Isolation. Sie ist Insichsein, Einzelner sein, Seele sein, Nehmender sein. Wir haben aber auch die Erbliebe. Und die ist: Geben; Schöpfer sein; Genosse, Mitmensch, Kamerad, Bruder sein. Die Erbliebe heißt: Gemeinschaft.« Das ist nicht Nietzsches, des Aristokraten, Lehre von der »schenkenden Tugend« — das ist aber ein Hauch aus dem neuen Lebensstil unserer Armee, nur gewaltsamer, geschraubter, radikaler, indem auch das Persönlich-Innerlichste auf den Markt gezerrt, prostituiert wird. Wie unsere Soldaten empfinden auch diese Künstler indeterministisch: sie sind überzeugt, die Welt ändern zu können, den Menschen helfen zu können. »Also doch! Man kann den andern helfen«, läßt Brod in einem unveröffentlichten Roman als beste Einsicht sagen, und Sternheim gibt uns in den »Mädchen« einen interessanten Abriß seiner Menschenänderungs-, das heißt Erziehungsideen.

Und nun die andere Linie. Sie ist in ausgeprägtem Sinne romantisch-künstlerisch, sie ist unsozial aus Prinzip oder aus Instinkt, sie zeigt Raffinement und Dekadenz, sie ist exklusiv und individualistisch. Um das »Kunstblatt« sammelt sich diese Gruppe — und um den fast unerlaubt exklusiven »Marsyas« von Tagger. Die feineren Größen und (nach meiner Meinung) größeren Künstler rechnen hierher, sie hängen mit den Führenden der älteren Generation, mit Rilke, Stefan George, Hofmannsthal, R. A. Schröder, Th. und H. Mann eng zusammen. Klar verkündet Huebner im »Kunstblatt« die Stellung gegen die Gemeinschaftsidee: »die leidenschaftliche Feindschaft gegen das Soziale« ist ihm Wesenszug — nur die Einzelperson soll das Publikum der neuen Kunst sein. Damit stehen Politik und Kunst heute gegeneinander — und sollen es, denn dieser Kampf der Gegensätze bringt den Geist vorwärts. Hier findet sich Reizsamkeit bis zur Dekadence, wie H. Bang sie in Vollendung besaß und schrieb. Dekadent ist nach Nietzsche, wer unfähig ist, auf einen Reiz nicht zu

reagieren. Dekadent war ein Trakl, von dem der Nachruf berichtet: »Der stärkste Eindruck seines friedlichen Lebens war es gewesen, als er einmal vom vierten Stocke eines Hauses einen Zigarettenstummel abwärtsfallen und dann glimmen, hinglimmen, verglimmen sah, übergehen in ein Nichts, in graue Asche.« Die Künstler dieser Linie schwärmen nicht für »Aktion«, für unbedingte Tätigkeit, sondern eher für künstlerische Kontemplation, ja fürs Nichtstun im Sinne Hölderlins Ausruf: »Hätt' ich doch nie gehandelt«, und »Ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt«. Und so neigen diese Künstler auch zum Determinismus — wie die Romantik: nach Novalis ist die Welt ein großes »Zugleich«, eine festgefügte Größe. Darum erwächst hier die ästhetische Weltanschauung [1]), während die andere Linie durchaus ethisch, sozialethisch orientiert ist. Erst die Poesie schafft hier wahres Leben, wie Blei sagt: »Alles, was wir gemeinhin das Leben nennen, war Ungelebtes, dem die Verdichtung erst das Leben schenkte.« Der Determinismus, der notwendig aus dieser ästhetischen Weltanschauung folgt, findet sich bei Meyrink [2]) etwa ganz klar. Nicht nur die Ghetto-Leute treiben dahin, wie das Brautbukett im Rinnstein (Golem S. 64), sondern er selbst fühlt sich als Rad im Uhrwerk. »Ob nicht vielleicht ein unsichtbarer, unbegreiflicher »Wind« auch uns hin und her treibt und unsere Handlungen bestimmt, während wir in unserer Einfalt glauben unter eigenem, freiem Willen zu stehen« (Golem S. 71 f.). Und diese Ästhetiker neigen auch viel mehr zur Formkunst als die Ethiker — hier setzt sich eben die Kunst der Hofmannsthal, George und Rilke fort, im Marsyas schreibt man wieder Sonette, wie in der »Insel« und den »Blättern für die Kunst«.

Ein Hinweis noch: man könnte annehmen, daß die sozialethische Linie national gerichtet ist — aber sie ist es nicht, weil sie zu einseitig und radikal für gedehnteste Gemeinschaft, für Menschheitsgemeinschaft schwärmt. Nicolai setzt in der »Aktion« (VII, 18/19) die »Internationalität der Kultur« auseinander, selbst Fichte wird von G. Bernstein (im Almanach der neuen Jugend) so gedeutet, daß sein Nationalismus nur als höchstes Mittel zum Kosmopolitismus gelten soll. Max Brod läßt — offenbar aus eigener Meinung heraus — verächtlich fragen: »Auch Sie fallen immer noch auf solche Phrasen herein, wie die vom verschiedenen Geist der Völker, verschiedenen Ethos der Rassen [3])?« Anti-National ist auch Meyrink, aber er ist es

[1]) Vgl. mein »Hinauf zum Idealismus«, L. 1908, und die Feldausgabe »Vom deutschen Idealismus«, 1917.

[2]) Meyrink steht im übrigen als Künstler eigentlich über dem Gegensatz von sozial und unsozial.

[3]) Die erste Stunde nach dem Tode, S. 12.

(scheint mir) aus ästhetischen, nicht ethischen Gründen — ihm geht die unterstrichene Nationalität gegen den Strich. Namentlich in seinen Novellen hat er sich da manches geleistet, wo ich nicht mit kann — auch zunächst einmal aus ästhetischen Gründen, die die wichtigsten dem Kunstwerk gegenüber sind. Dazu kommt dann allerdings noch meine abweichende ethisch-kulturphilosophische Überzeugung.

Die andere Linie neigt, schon infolge des Individualismus, eher zur Anerkennung des Nationalen, jedenfalls ist sie nicht anti-national, sie ist eben international, europäisch, übernational gerichtet. Bei den Hymnensängern Däubler, Winckler, Kneip finden wir geradezu den Preis des Deutschtums — das »Deutsche Testament« von Kneip ist Zeuge davon:

»Deutsche Seele,
Von deinem Atem werden leben
Die Völker in Ewigkeit.«

Däubler hofft »auf ein starkes deutsches Element im künftigen Kulturwerden« [1]). Daneben steht das Betonen des »guten Europäertums«, nicht ohne Abhängigkeit von Nietzsche — etwa die Romane H. Manns werden als »europäisch, unbürgerlich und revolutionär« gepriesen [2]).

Und das hängt endlich mit einem Zug der Wirklichkeitsschilderung zusammen, der wieder an die Romantik mahnt, nämlich dem Zuge zum Universellen, zur Totalität. Däubler hat im »Neuen Standpunkt« die Theorie des »Simultanismus« gegeben, die die Grundlage dieses Totalitätsstrebens ist. Simultanismus ist ein unabwendbarer Zustand, »das wichtigste Element für die großzügig künftige Horizontale«. Wir sind heute angefüllt mit der Simultanität, mit der Gleichzeitigkeit aller Reize — die ganze Welt dringt in uns ein; simultanistische Elastizität ist uns eigen. Sie führt uns über den Eklektizismus hinaus zur Ergreifung der Totalität. Denn uns sind Gesamtprägungen beschieden, »urwüchsige Abstraktionen werden gen Himmel gotisieren, seltsam pflanzlich, geistig erleuchtet die Welt besonnen«. Gotisch — so sagt man heute gern für das deutsche Streben nach dem Unendlichen. Und gotisch-gewaltig, das All durchfliegend und ersteigend wie ein Dom sind die Weltdichtungen im Hymnenstil, der von Nietzsches Dithyramben viel gelernt hat: Däubler schrieb das »Nordlicht«, von dem Älteren Holz den »Phantasus«, H. Manns episches Werk umschließt alle Weiten — »Totalität« rühmt Leonhard an ihm. Auch darin also neue Romantik — denn auch die alte wollte den gesamten Weltinhalt in Poesie nachbilden, wie Fr. Schlegel es lehrt, und wie Novalis es in den weltumspannenden Romanen, in den »Lehrlingen

---

[1]) Der neue Standpunkt, S. 36.
[2]) Der neue Almanach, S. 108.

von Sais« und dem »Ofterdingen« es versuchte. Damals wie heute sprengte der Rieseninhalt die Form — das übermenschliche Streben führte meist zum — Fragment; selbst ein Goethe vermochte den II. Faust nicht streng einheitlich durchzugestalten. Das Mittel, die Totalität durch Zusammenklingen aller Künste zu erreichen, das R. Wagner neu entdeckte und verwandte, sucht man heute auch fortzubilden: Maler lassen ihre Bilder nur unter Musikbegleitung sehen; dazu dann vielleicht noch Tanz und Wort und — nicht die höchste Kunst, sondern tatsächlich nur ein Mischmasch ist geschaffen. »Grenzen der Kunst« — ob nicht Lessing einmal unseren neuesten Wirklichkeitsschilderern als mahnender Geist ersteht?

Wir haben unseren kritischen Bemerkungen nicht mehr viel hinzuzufügen. Fragen wir nach dem Beitrag, den der Expressionismus zu der allgemeinen wissenschaftlichen Ästhetik liefern kann, so wird man diesen zunächst einmal in einem Hindrängen zu einer neuen Metaphysik der Kunst finden müssen. Und zwar ist die idealistische Grundlage neu gesichert — Töne, die an Schellings Zeiten gemahnen, sind nicht selten, und das Buch von Medicus über Ästhetik zeigt deutlich das Anknüpfen an die spekulative Richtung der Zeit um 1800. Kann uns der Expressionismus mit seiner Art eine Empfehlung dieser spekulativen Ästhetik sein? Wir verneinen es, denn die Loslösung von der empirischen Betrachtung ist methodisch ebenso abzulehnen, wie die Lehre von der »Entmaterialisierung der Wirklichkeit« in der Kunst. Davon abgesehen aber verdanken wir dem Expressionismus ein Fortschreiten in der Überwindung des reinen Formalismus in der Ästhetik und in der Kunstübung — und das wollen wir ihm nicht vergessen.

Stellen wir endlich noch die Frage: ist der Expressionismus ein voller Ausdruck für die Lebensstimmung und das Wollen des jungen Geschlechts? Entspricht er als künstlerisches Bekenntnis und als künstlerische Tat dem »neuen Geiste«? Nach unseren früheren Ausführungen können wir auch diese Frage nur zum Teil bejahen. Daß nicht die ganze Weite unserer Zeit im Expressionismus sich zusammenfaßt, zeigt uns ja schon ein Blick auf die Literatur im Weltkriege — das seelische Erlebnis des Krieges drückt sich literarisch fast stets in ganz anderen als expressionistischen Formen aus und das Erlebnis selbst zeigt eine heterogene Struktur[1]). Es liegen da Gegensätze in unserer Zeit, die sich nicht übersehen lassen — und auch gar nicht vollkommen aufgehoben werden sollen, denn auf ihrem Antagonismus

[1]) Ich habe das genauer nachgewiesen in einem Aufsatz: »Die Schilderung und Auffassung der Wirklichkeit bei unseren Soldaten und in der neuen Kunst« (Liter. Echo 1917).

beruht das Wesen der gesamten Kultur. Jedenfalls aber gibt es bedeutsame Kulturbewegungen, die neben dem Expressionismus als ebenfalls voll berechtigt anerkannt werden müssen — die Tyrannis des »neuen Geistes«, als des einzig berechtigten, ist abzulehnen. Der Expressionismus ist eine Antithesis, die in einer höheren Synthesis aufgehoben werden muß. Er läßt die tiefen und notwendigen Kräfte des Realismus, die ein Ertrag des 19. Jahrhunderts sind, nicht zu ihrem Recht kommen — und gelangt zu keiner Klarheit über das Wesen des Geistes. So bleiben auch alle Bemühungen der modernen »Jugendbewegung«, den Expressionismus zu positiver Tat zu entwickeln, nutzlos oder gefährlich — und wenn man gar von »expressionistischer Politik« spricht, wie im Aktionisten - Jahrbuch von Hiller, so beschleicht einem das Gruseln. Es muß eben erst gelingen, die wirklich schaffenden Kräfte der Zeit mit dem Expressionismus in eine fruchtbare Verbindung zu setzen — dann wird sich auch das Beste, was draußen im Schützengraben erwächst, zu produktiver Entwicklung in der Heimat zusammenfassen.

Bemerkungen.

Die dramatischen Stilgegensätze bei Grillparzer und Hebbel.

Von

Albert Görland.

In seinem Werke über »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« beklagt Wölfflin, daß unsere gegenwärtige Kunst, in der stillos das Widersprechendste sich vertrage, gegenüber der einseitigen Stärke vergangener Kunstzeiten eine Einbuße an Kraft zeige, die unermeßlich sei. Gilt dies Urteil schon für Malerei, Plastik und Architektur, auf die sich Wölfflin bezieht, um wieviel mehr für das Gebiet der Dramatik! Hier streitet man sich wohl über den Stil der Bühne, ob sie Reliefbühne oder Tiefenbühne sein müsse; aber alle Stilfragen der Dramatik schlafen.

Und doch ist die Dramatik unter allen Künsten zuerst berufen, einer Zeit das künstlerische Gepräge eines Lebensstiles zu geben, weil sie mehr als alle übrigen Künste den ideellen Stoff des Weltgeschehens unmittelbar zu erfassen und zu gestalten imstande ist.

Sieht nun Wölfflin eine schöne Aufgabe für Kunstgeschichte und Ästhetik darin, der Gegenwart den Begriff eines einheitlichen Stiles lebendig zu erhalten, so will ich darauf hinweisen, daß meine Arbeiten über den Stil der Tragödie und Komödie aus eben diesem Interesse unternommen worden sind.

So mag denn der Stilgedanke der Dramatik auch unter dem gegenwärtigen Thema zu Worte kommen. Immerdar müßte von ihm heute geredet werden. Denn einerseits ist die Verfahrenheit unserer dramatischen Kunst in sogenannten psychologischen Absonderlichkeiten, Rätselhaftigkeiten und Widerwärtigkeiten so heillos, wie andererseits unsere Zeit so ungeheuer ideengewaltig, daß immer von neuem versucht werden muß, den Genius einer dramatischen Jugend zu erwecken, daß sie sich befreie von der Sucht unserer Zeit, verbogene Seelen auf die Bühne zu stellen, und stark werde, die Stimmen unserer großen Zeit zu vernehmen und in ehernen Gestalten Wort werden zu lassen.

Die Dramatik aller Zeiten ist dadurch groß gewesen, daß sie ihre Zeit in Ewigkeitsgestalten gefaßt hat; daß sie ein Stilausdruck der Weltanschauung ihrer Zeit gewesen ist. Darum ist es tief schmerzlich für den sichtigen Menschen unserer Tage, daß er für die Wahrheit dieser Behauptung nur auf vergangene Abschnitte in der Geschichte der Dramatik verweisen kann, abseits aller Gegenwart. —

Wenn wir uns vorsetzen, mit wenigen Worten den Stilgegensatz bei Grillparzer und Hebbel zu kennzeichnen, so bedarf das Beisammen beider kaum einer Begründung. Schon Zeit und Ort legen es uns nahe; der Hauptsache nach am selben Orte schaffend und kaum ein Menschenleben auseinander, reizen sie uns überdem aber zu einem Vergleich, weil ihre dramatischen Stile scharf voneinander sich abheben.

Zur »Agnes Bernauer« schreibt Hebbel 1851 in sein Tagebuch: »Nie habe ich das Verhältnis, worin das Individuum zum Staate steht, so deutlich erkannt, wie jetzt.«

Dies Wort erschließt Hebbels Charakter als eines Dramatikers. Das Verhältnis des Individuums zum Staat war es, was seiner Zeit als schwer lastende Frage, als tiefste Angelegenheit der (politischen) Weltanschauung auf der Seele lag; und wie seiner Zeit, so ihm selbst. Die aus dem innersten Bedürfnis seines Denkens heraus gestellte Frage nach dem Verhältnis des Individuums zum Staat bestimmte seine Dramatik schon in der »Judith«, vollends in »Herodes und Marianne«, in »Agnes Bernauer« und in künstlerisch reifster Form in »Gyges und sein Ring«.

Bei Grillparzer zeigt sich nicht eine Spur von diesem Hebbelschen Kraftmittelpunkte dramatischer Gestaltung; selbst nicht bei Werken, die ohne diese, alles in ihren Bannkreis ziehende Frage nach dem Verhältnis des Individuums zum Staat kaum denkbar scheinen: selbst also nicht bei »König Ottokars Glück und Ende«. Aber auch seinen Aufzeichnungen können wir ein Wort entnehmen, das uns mitten in die ihm eigene Art dramatischer Gestaltung führt: Über seine »Sappho« schreibt Grillparzer, daß sie die dramatische Umschreibung des Wortes vom »malheur de'être poète« sei. »Ich verfiel auf Sappho; ein Charakter, der Sammelplatz glühender Leidenschaften, über die aber eine erworbene Ruhe, die schöne Frucht höherer Geistesbildung das Zepter führt, bis die angeschmiedeten Sklaven die Ketten brechen und dastehen und Wut schnauben.« Grillparzer sieht sich also von vornherein nicht einem Verhältnis zwischen dem Individuum mit seinen Ansprüchen und dem Staate mit seinen Forderungen gegenüber; sondern einzelne Individuen in starker Ausprägung, sei es als Dichterin in Sappho, als Priesterin in Hero, als dämonisches Weib in Medäa, als schrankenlos Ehrsüchtiger in Ottokar — einzelne scharf geprägte Individuen also nach all ihren Charakterbestimmtheiten zur Ausführung zu bringen, das war die Aufgabe, die der Dramatiker Grillparzer sich stellte.

Wie eine Kritik dieser Grillparzerschen Kunstabsicht wirkt eine Bemerkung in Hebbels Tagebüchern vom 29. November 1841: »Komödie und Tragödie sind jedoch im Grunde nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee. Warum aber haben wir Neueren keine Komödie im Sinne der Alten? Weil sich unsere Tragödie schon so weit ins Individuelle zurückgezogen, daß dies letztere, welches der eigentliche Stoff der Komödie sein sollte, für sie nicht mehr da ist.«

Dieser Unterschied zwischen beiden Dramatikern erscheint trotz alledem nicht entscheidend. Eines scheint das andere nicht auszuschließen und also der Unterschied keineswegs der Grund eines Stilgegensatzes werden zu können. Hebbel kann nicht ohne Individualisierung seiner dramatischen Gestalten auskommen, so wenig Grillparzer seine Individuen scharf ausprägen kann, ohne sie in irgend ein Verhältnis zu Gesellschaft und Staat zu stellen.

Aber »das Eine nicht ohne das Andere« bedeutet keineswegs, daß in den Augen der beiden Dramatiker diese beiden Interessen nun gleichwertig wären; vielmehr vermag jeder nur in dem Einen dramatisch zu denken, wiewohl auch das Andere nicht unbeachtet bleibt. Denn diese beiden Interessenmittelpunkte bilden tatsächlich einen tiefen Interessengegensatz, der auf einen Weltanschauungsgegensatz zurückgeht. Das aber heißt, daß es um einen dramatischen Stilgegensatz sich handelt, der das gesamte dramatische Schaffen beider von Anfang bis Ende beherrscht. Und wie es bei allen echten Stilgegensätzen ist, daß sie sich nicht erschöpfen in Gegensätzen bloß individueller Eigenart (die als solche immer nur »Manier« sind), sondern, daß sie Gegensätze der Kunstform überhaupt sind, sei es der Dramatik, sei es der Malerei, — so muß erwartet werden, daß der Stilgegensatz zwischen Grillparzer und Hebbel ein unpersönlicher der dramatischen Kunst überhaupt ist.

Wenn Hebbel nach einer dramatischen Form für das Verhältnis des Individuums zum Staat sucht, so steht ihm erstens dabei nicht ein bestimmt geartetes Individuum vor Augen, sondern schlechtweg der Einzelne mit den Ansprüchen seiner allgemeinen Menschenrechte gegenüber dem Staat allgemein, das heißt: gegenüber dem, der die Staatsautorität repräsentiert. Und zweitens erscheint ihm die tiefe Frage nach diesem Verhältnis nicht aus dem kühlen Interesse des geschichtsphilosophischen Forschers, sondern aus dem fiebrigen Interesse des politischen Menschen an den flammenden Ideen seiner Gegenwart. Damit ergibt sich als Triebkraft der dramatischen Handlung bei Hebbel der Verhältniskampf zwischen den ideellen Kräften der Unantastbarkeit und Unveräußerlichkeit der Menschenrechte einerseits, der unverletzlichen Hoheit der Staatsautorität andererseits, ein Kampf der Ideen, wie er in den Geistern Hebbelscher Zeit tobt.

Für diesen Kampf zwischen zwei Ideen um Anerkennung ihrer Wahrheiten durch einander erschaut nun der dramatische Genius Menschen, in denen dieser Kampf lebendig, gegenständlich, willenswirklich werde. Das ist dieses Genius ureigentümliche Aufgabe. So werden dann die Menschen Hebbelscher Dramatik die monumentalen Werkzeuge, in denen sich ein Kampf der Weltanschauungen ausleben will. Die Problematik der Fabel ist also ursprünglich nicht die der Individuen, sie sind nicht der Selbstzweck, und die Fabel das Mittel für diesen. Vielmehr sind die Individuen die Lebenswirklichkeiten, geschaffen, damit ideelle Kräfte in ihnen ihre Kämpfer, ihre Werkzeuge finden. Wie der Prophet sich als Werkzeug Gottes empfindet und dadurch zur Größe seiner Gestalt emporwächst, ganz so empfindet Mariamne sich als Werkzeug der erhabenen Idee der Menschenwürde, ebenso wie Soemus; aber andererseits erkennt sie auch in Herodes die unverletzliche Hoheit der Staatsautorität, wenn sie Mutter und Bruder preisgibt und dessen gewaltsamen Tod verzeiht. So ist es bei Judith, so bei den anderen großen dramatischen Auseinandersetzungen über die Grundfragen des politischen Lebens. Die Kampfstellung der Mariamne gegen Herodes ist letzten Endes eine gleiche, wie die des Soemus, — und doch auch eine verschiedene. Denn jene Weite der ideellen Gegensätze läßt sich nicht in das enge Verhältnis nur eines Menschenpaares zusammensperren. So bedeutet der Gegensatz Herodes-Mariamne nur ein einzelnes Motiv in jenem ideellen Gegensatz, wie Herodes-Soemus ein anderes, ein anderes Herodes-Joseph, ein anderes Herodes-Aristobulus. Haben diese Menschen nur solche Motivbedeutung innerhalb der Weite eines und desselben ideellen Gegensatzes, so ist ihre Individualität nur soweit von künstlerischem Belang, soweit sie dies Motiv darstellen.

Darum schwebt denn über allen Personen Hebbelscher Dramatik eine gewisse Unklarheit ihrer Individualität, wie das Licht eines Rembrandtschen Gemäldes aus originaler, übergeordneter Kraft die einzelnen Gestalten zum Teil ins Helle taucht, zum Teil im Dunkeln läßt.

Ganz anders bei Grillparzer. Während bei Hebbel ein unpersönliches ideelles Verhältnis Gestalt gewinnt in Menschen, in denen Gegensatzideen handlungswirklich, willenskampfkräftig werden, ergibt sich bei Grillparzer die Handlung erst aus Einzelmenschen durch ihre, in ihnen restlos angelegte seelische Beschaffenheit; welche Handlung so wird, wie sie wird, weil gerade diese, so und nicht anders in sich bestimmte Menschen zusammentreten. Die dramatische Handlung hat also keine übergeordnete Kraft, die sich die Menschen als Werkzeuge erschaffte; sondern die Handlung ist die Wirkung der Einzelmenschen. Soll also das Drama von einer innerlich gebundener Wahrheit, von einer überzeugenden Wirklichkeit zusammengehalten werden, so müssen die handelnden Menschen klar, psychologisch exakt,

selbstzwecklich, einzelhaft nebeneinander gestellt werden. Jede Person muß seelisch klar konturiert sein, muß, jede für sich, restlos eine individuelle Ganzheit sein. Alle seelische Problematik, alle verschleierten Stellen der seelischen Durchzeichnung würden ein Umstand sein, der die Wahrhaftigkeit und Bündigkeit der Fabel, des dramatischen Fortganges in Frage stellte und das Drama gefährdete. Das heißt: ein ungehobener Rest seelischer Tiefe wäre stilwidrig.

Man lese, wie Grillparzer in seinen Aufzeichnungen zu Sappho peinlich sich Rechenschaft gegeben hat über alle Wandlungen, die die alternde Künstlerin, die nun als Weib noch ihre Forderungen an das Leben stellt, seelisch durchzumachen hat. Das gleiche Interesse hat er an Hero, der aus Familientradition zur Priesterin Bestimmten; usw.

So dient auch das Licht, das in einem Werke Dürers zum Ausdruck kommt, dazu, jede Gestalt in ihrer zeichnerischen Schärfe und Einzelcharakteristik zu steigern. —

Gehen wir zu einem anderen Merkmal ihres Stilgegensatzes über, indem wir fragen, worin die Tragik ihrer dramatischen Handlung besteht.

Achten wir auf das tragische Verhältnis von Judith und Holofernes, von Herodes und Mariamne oder Soemus, von Kandaules, Rhodope und Gyges, so ergibt sich als Tragik, daß es sich um Menschen handelt, die sich finden müssen und doch nicht finden können, die sich schließlich als Todfeinde bekämpfen und doch mit allen Fibern ihres Wesens erkennen, daß sie ohne den anderen entwertete Halbheiten sind; die in aller Tiefe empfinden, daß sie zum anderen gehören, für den anderen aufgespart sind und doch noch nicht den anderen finden dürfen. Denn ihre Tragik ist Vorzeitigkeit; ihre Zusammengehörigkeit ist Zukunftsverheißung, die von den Bedingungen der Gegenwart noch nicht erfüllt wird. Und doch bleibt die Sehnsucht nach einer Gestalt des Beisammenseins zu bereiter Stunde in aller Kampfesschärfe bestehen.

Denn ihr Kampf ist nichts als die tragische Form des wechselweisen Suchens.

So bleiben denn bis zum letzten Augenblick der Handlung die Menschen beieinander. Je ungeheurer die Glut des Kampfes, der Sturm des Widerstandes wächst, um so riesenhafter nur wächst die Spannkraft, mit der sie sich halten. Alle bleiben einander erhalten in der Einheit des Kampfes, der nichts als die tragische Form des Suchens ist. So bleibt Mariamne ewig dem Herodes erhalten, auch über ihren Tod, durch ihr Vermächtnis an Titus; so bleibt Judith dem Holofernes erhalten durch den Sinn ihres Schwurs, den sie ihren Stammesgenossen abnimmt; so Rhodope dem Kandaules wie dem Gyges durch ihre letztwillige Ehe mit Gyges.

In der Tragik des Kampfes Hebbelscher Menschen bewährt sich demnach die Kraft einer nach innen gerichteten Einheit, einer Spannkraft, die nichts aus ihrem Bereiche sich entlockern läßt.

. . . Wie in einem Rubenschen Bilde die Lebensgewalt seiner Gestalten alle Grenzen des Bildes sprengen könnte und ihre Gewalten doch nur aufeinander sich einstellen und um so stärker die nach innen gerichtete Einheit des wechselweisen Bedürfens betätigen. —

Grillparzers Tragik aber besteht darin, daß Menschen beisammen gestellt sind, die beisammen nicht bleiben können. Jeder bezieht den andern auf sich und sein eigen Bedürfnis als Mittelpunkt und muß erkennen, daß ihm der andere vielmehr alle Bedingungen des Glücks zerstört. So ist denn sein Selbst als Mittelpunkt vom andern nicht bereichert worden, sondern vereinsamt zum leeren Nichts. Das ist Grillparzersche Tragik, daß seine Menschen daran scheitern, aus den Bedingungen der eigenen

Vergangenheit die Gegenwart mit dem andern Menschen gestalten zu wollen. Je stärker seine Kunst ist, um so mehr zerfallen die Handlungen und die Menschen in Trümmerstücke, die nichts mehr zusammenhält, die letzten Endes nicht einmal mehr die Kraft des gegenseitigen Abstoßens haben. Sie entsagen allem Kampf, geben damit einander preis und sind vor ihrem Tode erstorben.

Der Gipfel Grillparzerscher Tragik liegt somit in der Trostlosigkeit einer letztmöglichen Vereinzelung, in einer Vielheit von Trümmern; so in Medea, so in Sappho, so in Hero und Leander, so in Ottokar.

Wir vergleichen das über Grillparzer Gesagte mit dem Stil in der Komposition etwa eines Raffaelschen Gemäldes, aus dem man eine Vielheit an einzelnen Personen oder Gruppen herausheben kann, die volle Sonderexistenz haben können. — — —

Ist nun das Hebbelsche Drama bei seinem Schlusse angelangt, so ist gleichwohl unsere Ergriffenheit über den schweren Gang des Schicksalskampfes zu keinem Abschluß gelangt. Der dramatische Schluß ist keine Erledigung der ideellen Triebkräfte seiner Handlung; wir werden ihrer nicht ledig. Sie drängen über den Rahmen der dramatischen Gegenwart hinaus in eine dunkle Zukunft, die uns selbst mit ihren Frageaugen noch weiter bannt. Darum wirkt für unser Sinnen der Kreis des Hebbelschen Dramas wie eine geniale Willkür, wie ein augenblicklicher Lichtkegel, auf einen Weg geworfen, auf dem wir nach wie vor uns weiter tasten müssen.

Bei Grillparzer ist der Schluß des Dramas absolut das Ende; das Ende auch unserer Ergriffenheit in dem Sinne, daß sie wohl noch nachzittert in kleinen und kleineren Wellen, aber nicht von neuem mehr aus sich erzittert vor den bedrückenden Rätseln, die ungelöst bestehen bleiben. Der Kreis des Dramas und der Kreis unserer Ergriffenheit fallen zusammen. Denn der Kreis des Dramas dehnte sich durch das Sichauswachsen der Gestalten, genau so weit also, soweit diese Gestalten den Raum ihrer Handlungen sich spannten. So ist denn der Rahmen des Grillparzerschen Dramas am Ende eindringlich und aufdringlich fertig.

Dieser Stilgegensatz steht in Analogie zum Wölfflinschen Gegensatz von Atektonik und Tektonik. —

Einen nicht leicht zu sehenden, wiewohl durchaus wesentlichen Stilgegensatz umspannt das Kapitel von sogenannten Haupt- und Nebenmotiven im Drama.

Denken wir zum Vergleich zunächst an die verschiedenen Motive, wie sie uns als Verhältnis Herodes-Mariamne, Herodes-Soemus, Herodes-Joseph, Herodes-Aristobolus entgegentreten; oder an die Verschiedenheiten der Verhältnisse Holofernes-Judith, Ephraim-Judith; bei Grillparzer etwa an die Verschiedenheit der Motive, wie sie uns auffallen im Verhältnis von Hero zum Priester, von Hero zu den Eltern, von Leander zu seinem Freunde; oder von Medea zu Jason, zu Gora, zu den Kindern, zum König, zu Kreusa; von Jason zum König, zu Kreusa.

Wir erkennen sofort, daß Aristobulus, Joseph, Soemus, Mariamne und selbst die Uhr Artaxerxes, dem nicht einmal sein Herzschlag mehr zu eigen geblieben ist, — daß sie alle zusammentreten: sie sind miteinander verwandt, sind Geschwister, bei aller Besonderheit gegeneinander von deutlicher Familienähnlichkeit. Denn sie sind jedes: das Individuum, das um sein unveräußerliches Recht gegen den Träger des Staatsgedankens in Feindschaft steht.

Da ist es ein fehlerhafter Ausdruck, etwa das Verhältnis Herodes-Soemus ein Nebenmotiv gegenüber dem Hauptmotiv Herodes-Mariamne zu nennen. Beides sind vielmehr Parallelmotive, mag immerhin letzteres Verhältnis wie ein *primus inter pares* dastehen.

Dagegen haben der König, Jason, Kreusa, Gora nicht die geringste Spur einer

Genossenschaftlichkeit, geschweige Verwandtschaft in der Kampfstellung gegenüber Medea, noch der König, Kreusa und Medea gegenüber Jason. Alle verstehen einander mindestens am Schlusse nicht mehr und zerfallen früher oder später, auch wenn sie ursprünglich gegenseitige Annäherung zeigten. Die dramatischen Motive Grillparzers stehen vor- und hintereinander an dramatischer Bedeutung, so daß hier die Unterscheidung von hauptsächlichen und nebensächlichen Motiven an ihrem Platze sind.

Wollen wir ein Gleichnis wählen, so mag hier für die »Parallelschaltung« der Hebbelschen Motive an eine Drahtseilverbindung gedacht werden, die um so stärker wird, je mehr Drähte in dasselbe Seil hineingedreht werden. Für die »Nebenschaltung« der Grillparzerschen Motive kann uns das Bild einer Kette dienen, die durch Einhängung einer Anzahl von Gliedern mit unterschiedlicher Stärke und Tragkraft sich bildet.

Darum ist denn auch das Interesse, das wir an dem Verhältnis der Motive zueinander nehmen, bezüglich beider Dichter ein ganz verschiedenes. Sind die Hebbelschen Motive: Parallelmotive, wiewohl mit der Nuancierung des *primus inter pares*, so hält das Interesse, bei selbstverständlicher Abschattung, doch das Vordergrundmotiv mit allen anderen eines geringeren Anspruches unaufhörlich zusammen. Das Grillparzersche Hintereinanderschalten der Motive schafft gleichsam Schichten unseres Interesses. So können wir Sapphos zeitweilig vergessen über dem Liebesspiel zwischen Phaon und Melitta bei der Rosenbank und müssen uns hernach erst wieder zu unserem Vordergrundgedanken an Sappho zurückfinden. Die Gestalt des Herodes etwa wird nicht während eines Augenblicks aus unserem Interesse verschwinden.

Wie Grillparzer seine Motive schichtet, so Dürer seine Landschaft; wie Hebbel sine Motive trotz aller Abschattung in einem zusammenhält, so führt uns Rembrandt vom Vordergrund seiner Landschaft in die Tiefe und wieder zurück. —

Noch manches wäre zu sagen, wir wollen es uns hier genug sein lassen.

Wie könnte nun dieser Gegensatz im dramatischen Stil mit einem Wort bezeichnet werden? Wölfflin wählte für solchen Gegensatz bezüglich Malerei, Plastik und Architektur die Begriffe der Renaissance und des Barock. Es widerstrebt mir, diese Bezeichnungen auf die Dramatik anzuwenden. Es würde zu den ärgsten Mißverständnissen führen, wollten wir Grillparzer den Renaissancedramatiker, Hebbel den Barockdramatiker nennen. Wir müßten entsprechend z. B. Shakespeare einen Barockdramatiker nennen, trotzdem er dramatisch ganz und gar im Ideengehalte der Renaissance lebt; usw.

Nach dem Gesagten aber glauben wir ohne weiteres klar zu sein, wenn wir Grillparzers Stil den Stil der individuell menschlichen Dramatik, Hebbels Stil den Stil der ideell menschheitlichen Dramatik nennen.

In unseren Ausführungen sind genug Fingerzeige gegeben, um aus der Enge unseres Themas ins Gebiet der allgemeinen Betrachtung der dramatischen Stilgegensätze überhaupt übergehen und dadurch auch das Verständnis erwecken zu können für die Erwartungen, die wir an den zu erhoffenden neuen dramatischen Stil unserer ideen- und darum lebensgewaltigen Zeit stellen müssen.

Die Sprache der Kunstwissenschaft.

Von

Max Eisler.

Eine ausreichende, allen Beteiligten gleich zusagende Bezeichnung des Begriffes der Kunstwissenschaft, soweit diese das Gebiet der bildenden Künste betrifft, ist bisher noch nicht gefunden worden. Denn noch ist ihr methodischer Zustand unfertig, ihre Darstellung in keinem Beispiele schon erschöpfend gegeben, die sprachliche Einhelligkeit noch nicht erreicht. Vielleicht ist gerade dieses das hauptsächliche Hindernis eines schnelleren Fortschrittes: denn mehr als irgendwo ist hier, wo sich allmählich die Vertreter der verschiedensten geistigen Richtungen in gemeinsamer Absicht begegnen, das Mittel der Verständigung im Worte unerläßlich. So aber spricht jeder, wie er es von seiner Mutterwissenschaft her gewohnt ist, der Historiker benennt dasselbe Ding mit einem anderen Namen als der Philosoph, sie sprechen aneinander vorbei und, während sie im Gedanken die neue Wissenschaft nach besten Kräften zu fördern suchen, versagen sie ihr die eigene Mundart, ohne die eine Selbständigkeit unmöglich wird.

Bei solchen ungeklärten Umständen wird es schwer, für alle gleich verständlich von Kunstwissenschaft zu reden. Am ehesten wird man dazu kommen, wenn man den Gegenstand in ein Verhältnis zur Kunstgeschichte bringt. Denn dieses Verhältnis ist entscheidend, muß es bleiben. Die Kunstwissenschaft ist eine Entwicklungsform der Kunstgeschichte, sie geht in ihrer Emanzipation gerade so weit, daß die Kunstgeschichte zu ihrer Hilfswissenschaft wird, allerdings zu einer von grundlegender, unumgänglicher Bedeutung. Damit wird auch das Anfangsdatum der Kunstwissenschaft, wohl nicht mit Jahr und Tag, auch nicht durch einen bestimmten Akt oder eine begründende Persönlichkeit, festgelegt. Aber der Beginn liegt überall dort, wo der gefestigte Historiker die genetischen Reihenfolgen untereinander zu qualitativen Schichten verband und sowohl die künstlerischen Prozesse wie ihre Ergebnisse durch Vergleich in Wertbeziehungen brachte. Der Beginn liegt dort, wo der künstlerisch und allgemein-geistig potenzierte Historiker von universeller Bildung auftrat und der Zusammensetzung »Kunstgeschichte« eine Deutung gab, durch welche das Bestimmungswort gegen das Grundwort eingetauscht wurde. Der Beginn liegt natürlicherweise auch dort, wo der Historiker die Unzulänglichkeit seiner Ausdrucksweise verspürte und an eine neue Terminologie schritt, wie sie die neue Wissenschaft brauchte.

Gerade diese neusprachlichen Bemühungen sind die sichersten Anzeichen des Beginnes. Denn die besten Erkenntnisse sind flüchtig, halber Aufnahme und ganzen Mißverständnissen ausgesetzt und deshalb wissenschaftlich unbrauchbar, solange der Begriff nicht volle Klarheit, d. h. seine feste, gesättigte Sprachform erreicht hat, mit der er in die Methode der Wissenschaft eingehen kann. Die dem Rüstzeug aller nur möglichen Grenzwissenschaften entlehnten Nennungen mögen für den Anfang ein notwendiger Behelf gewesen sein, aber sie waren und sind ebensoviele Hemmnisse für die Absonderung und Reinigung des kunstwissenschaftlichen Gedankens, dessen exakten Anspruch sie diskreditieren, den sie in eine nachgerade unerträgliche Abhängigkeit von den Nachbargebieten bringen. Und aus demselben Grunde ist jedes neuartige Wort für einen neuen Begriff ein Baustein der Wissenschaft, die ihr Gerüste errichtet, und ein Angelpunkt ihrer Fortbewegung geworden.

In diesem Lichte erscheint — um das besonders bezeichnende Beispiel eines Begründers anzuführen — das Wirken Alois Riegls von seiner wertvollsten, zur

Dauer berufenen Seite. Gegen die methodische Verwendung seiner Terminologie konnten sich auch aus besonnener Richtung (Ernst Heidrich, Zur Methodenlehre in Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917; zuerst in der Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft VII, 117 ff.) Einwände erheben, die man nicht völlig entkräften, wohl aber reichlich einschränken kann. Denn einmal konnte damals im ersten Anlaufe nicht alles auch schon deutlich, nur einer Auffassung zugänglich gesagt werden und überdies reichte es noch nicht zum vollständigen Ausbau einer neuen Methode. Es ist also eigentlich der Fehler der Nachfolger, wenn sie aus jener teilweisen Terminologie eine Methode machen. Immerhin, der von seinen Stoffen befreite Vorgang Riegls bietet eine noch ungereinigte Mischung historischer und kunstwissenschaftlicher Grundsätze. Aber es wäre ungerecht, ihn auf dieses fernere, seiner Zeit noch kaum mögliche Ziel der verselbständigten Methode hin prüfen zu wollen. Man ist gerechter, wenn man den Schrittmacher der Wissenschaft ins Auge faßt. Und das ist er im weittragenden Sinne, namentlich durch die Statuierung neuer Begriffe und ihrer Wortbildungen, geworden.

Es sind nur sehr wenige, aber diese wenigen von einer Fruchtbarkeit, die noch immer nicht erschöpft ist. Gerade an diesem Unverhältnis von bewegender Ursache und den ihr folgenden Bildungen, Welle und Kreis, bestätigt sich die besondere Bedeutung des neuen Wortes. Wir sahen es unter unseren Augen, wie sich Darstellungen von Kunststoffen (Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild) und Kunstbegriffen (Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe) mit großem Gewinn für sich von zwei Rieglschen Gegenwörtern anregen ließen. Und wir sehen noch, wie unter demselben Einflusse historische Untersuchungen sich veranlaßt finden, ihrer genetischen Darlegung eine qualitative Zusammenfassung folgen zu lassen und damit recht sinnfällig den methodisch unfertigen Zustand ihres Vorbildes bekräftigen. Ein paar Wörter haben solche Wirkungen zuwege gebracht. Aber ist nicht auch sonst der Neugehalt geistiger Lebensarbeit, auch der größten, in wenigen Wörtern gelegen und sie die eigentlichen Stationen des wissenschaftlichen Fortschritts? (Fritz Mauthner, Kritik der Sprache I, 644 ff.).

Dabei sind selbst diese wenigen Rieglschen Wörter nicht einmal geschickt gewählt und bieten mannigfachen Angriffen leichtes Feld. Wir nehmen z. B. nur die bei jenem Forscher führende Unterscheidung von »optisch« und »haptisch«. Zunächst wird man sich gegen das Fremdsprachige dieser Bezeichnungen wenden und sie als einen überflüssigen Rückstand unserer philologischen Erziehung bekämpfen wollen. Auch ist das eine Wort mit anderem Inhalt in der Physik geläufig, das zweite ungebräuchlich. Aber jeder Versuch einer Verdeutschung stößt auf kaum überwindbare Schwierigkeiten. »Sichtbar« und »tastbar« entspricht jenem fremdsprachigen Begriffspaar so wenig wie »Gesehenes (Geschautes)« und »Getastetes (Gegriffenes)«. Denn mit »sicht-« und »tastbar« werden nur objektive Eigenschaften des Kunststoffes ausgedrückt, während Riegl gerade den Eingriff des gestaltenden Subjektes meint und bei ihm — z. B. in der Malerei — ein objektiv Tastbares zum künstlerisch Optischen werden kann. Die zweite Art deutscher Benennung kommt dem künstlerischen Akt, der bezeichnet sein will, näher, doch sie erschöpft ihn nicht, und überdies ist ihre Partizipialform für den mannigfachen Gebrauch weniger geeignet als das fremdsprachige Adjektiv, das sich auch substantivieren läßt. Im ganzen aber gilt — man wird es beklagen, doch nicht ändern können —, daß die deutsche Ausdrucksweise durch den häufigen Bedeutungswandel und durch die alltägliche Verwendung ihre Schärfe und wissenschaftliche Brauchbarkeit vermindert hat. Und wenn auch das Fremdwort ursprünglich ebensowenig den Begriff deckt, den es in die Wissenschaft einführt, so eignet es sich eben infolge seiner Fremd-

artigkeit doch viel mehr als Stichwort der beabsichtigten Gedankenverbindung, und sein dunklerer Sinn zwingt, der Spur näher zu folgen.

Damit soll die Fremdwörterei gewiß nicht gutgeheißen werden. Ein klares deutsches Wort ist eine Erquickung und gerade der jungen Kunstwissenschaft für die Begründung ihres Sprachschatzes nichts rätlicher, als daß sie ihre Selbständigkeit gegenüber den altphilologisch definierten Grenzwissenschaften zunächst durch einen deutschen Wortbestand dartue. Heute — davon soll später die Rede sein — sind wir ja schon so weit. Aber Riegl steht auf der Gründerstufe. Er hatte es nicht leicht und hat sich's nicht leicht gemacht. Man muß nur die Wortgeschichte jenes Begriffspaares durch seine Schriften bis zu dem abschließenden Rückblick (Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1901, 11. Dezember) hin verfolgen, um den Ernst seiner Arbeit am entscheidenden Ausdruck und den anwachsenden Reichtum des Inhalts ganz zu verstehen. Nur so wird man auch die wissenschaftliche Energie solcher Wortbildungen richtig einschätzen und ihre Rolle für die allgemeine Entwicklung des Faches ganz bewerten können.

Der Fortschritt von Strzygowskis »System«, das jetzt bezeichnender und deutsch »Planmäßige Wesensforschung« heißt, besteht zunächst darin, daß seine Wörter nicht eine bestimmte Gruppe von Kunstbegriffen und diese mit persönlicher Färbung bezeichnen, sondern daß sie den historisch ermittelten Kunststoff nach allen Seiten hin objektiv zu überblicken suchen. Strzygowski begnügt sich nicht mehr mit einer teilweisen Terminologie, sondern gibt mit sechs Wortbildungen eine für die Erforschung und Betrachtung der Kunst als Qualität gleich geeignete Methode. Doch gerade dieser wissenschaftliche Vorzug steht hier nicht zur Erörterung. Uns geht es diesmal bloß um die Sprachform, und auch darin müssen wir uns vorderhand mit einem besonders gewählten Beispiel begnügen, eine zusammenfassende Wortuntersuchung aber einer späteren Gelegenheit vorbehalten.

Die sechs Hauptbegriffe dieses Systems lauten jetzt: Stoff (früher Material), Werk (früher Technik), Gegenstand, Gestalt, Form, Inhalt. Auch sie haben ihre Wortgeschichte, haben seit 1887 durch den fortschreitenden Forscherstoff und durch die verschärfte Rücksicht aufeinander mannigfache Wandlungen durchgemacht, die sich belehrender in den Sacharbeiten des Autors, leichter in einer Reihe seiner theoretischen Abhandlungen verfolgen lassen[1]).

Jedes dieser Wörter führt eine zusammengehörige, näher unterscheidende Begriffsreihe an, deren Kenntnis allein den vollen Gehalt des Hauptbegriffes und — in den nicht seltenen Fällen der Berührung — seine Abgrenzung gegen den anderen ermöglicht; denn da mit jenen besonderen Nennungen der kunstbetrachtenden Richtungen natürlich nicht auch eine Sonderung des kunstwirkenden Prozesses behauptet wird, da vielmehr jenes methodische Nebeneinander das Ineinander des schaffenden Vorganges nur in eine seiner geistigen Aufnahme geeignete Ordnung bringen will, ergeben sich immer wieder Grenzfälle der Verkettung im Objekte, deren Zuteilung nach rechts oder links nur bei einer erschöpfenden Kenntnis der Hauptbegriffe, nicht bloß ihrer benennenden Hilfswörter, möglich ist. Man müßte einmal die vollständige Terminologie dieser Methode geben, jedem Hauptworte seine vielen Nebenwörter. Selbst Strzygowski hat das bisher nicht versucht — wenigstens nicht auf dem Papier. Aber in langjährigen Übungen, namentlich an seinem Institute, die gelegentlich — z. B. 1916/17 — durch zwei Semester der Erkundung nur e i n e s

---

[1]) Die vollständige Übersicht der einschlägigen Schriften Strzygowskis gab zuletzt Luise Potposchnigg in den Neuen Jahrbüchern II. Abt., XL. Bd., 5. Aufl., S. 210 (»Planmäßige Wesensforschung in der Dichtkunst«).

jener Hauptbegriffe und auch dann nur seinem Nachweise an einem Ausschnitt der betreffenden Qualität — wie damals dem Inhaltsbegriff in der religiösen Kunst — gewidmet waren, hat er seinen Mitarbeitern den vollständigeren Einblick in die näheren Unterscheidungen möglich gemacht[1]).

Jene sechs Wörter nun sind allesamt deutsch geworden. Da aber selbst die beiden früheren Fremdwörter (Material und Technik) völlig in unseren alltäglichen Gebrauch eingegangen sind, teilen sie mit den anderen die schon bezeichnete Gefahr, zunächst unscharf und lau, mehrsinnig und gegeneinander nicht zweifellos abgegrenzt zu erscheinen. Überdies haben natürlich alle im Laufe ihrer Geschichte einen Bedeutungswandel durchgemacht, der oft das eine im Sinne des anderen auftreten ließ, und sie werden auch heute noch gelegentlich anders, ja geradezu entgegengesetzt verstanden; so gilt fast allgemein der »Gegenstand« als Stoff, Sache, Vorwurf der Kunst und beansprucht damit den Platz der »Gestalt«. Man wird deshalb wenigstens erste nützliche Arbeit tun, wenn man zunächst für eines dieser Leitwörter im Bereiche der deutschen Sprachgeschichte jene Anwendungen aufsucht, die seinen Gesamtbegriff im »System« stützen und seine näheren Unterscheidungen daselbst bekräftigen. Es ist nicht der einzige, aber es ist ein unerläßlicher Weg, um die undeutlich gewordene Wortform wieder für die Sprache der Kunstwissenschaft zu gewinnen.

Wir wählen den in seinem Systemsinne bisher ungebräuchlichen Hauptbegriff »Gestalt«.

Eine auf das Sprachliche jener Methode gerichtete Untersuchung wird zugleich mit klärendem Gewinn und Genuß jener Stelle in der fünften Abteilung von Goethes Maximen und Reflexionen begegnen, wo der ähnliche Versuch — allerdings in durchaus reproduktiver Weise — unternommen wird, nämlich »nach Kräften einzusehen und für uns selbst auszudrücken — insofern sich dergleichen deutlich machen läßt — auf welche Weise wir die Schönheit der Welt und des Geistes anzuschauen (d. h. in der bildenden Kunst darzustellen und wahrzunehmen) vermögen« (49, 104 ff.)[2]).

An diesem Orte findet man schon die sechs Kategorien jenes Systems beisammen, wenn auch in einer anderen Ordnung, wie sie eben die lose Form der Notiz und die Wiedergabe des künstlerischen Prozesses mit sich bringt. Die benennenden Wort- oder Satzbildungen sind teilweise anders und schwankend, aber die Begriffe sind schon — klar unterschieden — da: Das Material erscheint als »Materie«; das Technische wird durch die Funktion der »Hände« des Künstlers, näher noch durch den Satz »insofern der Stoff der Kunst gehorchte« bezeichnet; zum Gegenstand ist als Beispiel eine göttliche und eine menschliche Statue genommen, und zwar »wäre es eine göttliche, so möchte sie eine Grazie oder Muse vorstellen; wäre es eine menschliche, so dürfte es nicht ein besonderer Mensch

---

[1]) Nur deshalb können auch wir die sprachliche Darlegung eines jener Begriffswörter hier unternehmen. Denn seit mehr als fünf Jahren an seinem Institut mit der Leitung der Abteilungen für westeuropäische Kunst und für Städtebau betraut, stand auch sonst unsere Arbeit, namentlich die von Strzygowski in Brüssel 1912 angeregte Behandlung einer Stadtraumgeschichte — »Geschichte eines holländischen Stadtbildes« (Kultur und Kunst), Haag 1914 — und dann das Buch über den »Raum bei Jan Vermeer« — Jahrbuch des ah. Kaiserhauses, XXXIII, 4 — in fortwährenden Zusammenhängen mit seiner organisierenden und bewegenden Persönlichkeit, der auch hier zu danken uns zugleich Pflicht und Bedürfnis ist.

[2]) Wir zitieren immer die vollständige Ausgabe letzter Hand, Stuttgart und Tübingen 1833.

seyn, vielmehr irgend einer, den die Kunst aus allem Schönen versammelte«; von der Gestalt handelt der Absatz über die Naturnachahmung, wobei zum Überfluß — ganz im Sinne Strzygowskis — unterschieden wird zwischen den reinen Erscheinungsarten des natürlichen Vorbildes und seiner aus Beziehungs- und Funktionswerten bestehenden Vernünftigkeit; die Form erscheint zunächst als »schöne Gestalt«, dann aber geradezu als »die Form«, die in die Materie und aus ihr schreitet, während die »höhere Form« schon in das Gebiet der Idee verweist, die hier nur deshalb mit dem Begriff des Inhalts nicht glatt zusammenfällt, weil der Denker an dieser Stelle rein in dem Kreis der schönen Formbildung verharrt. Vom letzteren abgesehen, braucht man nur jenen Goetheschen Begriffsfolgen die Nennwörter unseres Systems zu unterlegen und wird damit zu ersten, grundlegenden Aufschlüssen über dieses innerhalb einer anderen, edlen und richtunggebenden Sprachwelt gelangen.

Auch das wird damit schon klarer: daß die Gestalt im Sinne Strzygowskis schlechthin das dem Künstler objektiv Gegebene bezeichnet — einerlei ob dieses der Natur, einem künstlichen Vorbilde oder einer gesetzmäßigen Vorschrift, einer geltenden Konvention, entstammt.

Und nun lautet die erste Frage, inwiefern dieser Begriffskreis durch den älteren deutschen Sprachgebrauch bestätigt und in seinen näheren Unterscheidungen gefördert wird.

Die lateinischen Nennungen für Gestalt entsprechen am vollkommensten jener Definition vom sachlich und geistig Gegebenen, insofern nämlich durch Objekt das Ganze, durch ratio der vernünftige Zusammenhang, durch forma die Erscheinung und durch figura die Körperlichkeit der Wesen und Dinge bezeichnet wird.

Beim deutschen Worte kommen nacheinander die älteren Anwendungen 1. für das klare gegenseitige Abheben der Wesen, Dinge und geistigen Objekte, dann 2. für die Träger der Erscheinung, einzeln oder typisch, und endlich 3. für den ihnen anhaftenden Ausdruck in Betracht.

1. Goethe bezeichnet am umfassendsten jene klare Gegenseitigkeit des Gegebenen mit den Worten: »Der Deutsche hat für den Complex des Daseins (eines wirklichen Wesens) das Wort Gestalt, er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, daß ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei« (58, 7)[1]).

Diese aus dem Zusammenhang hervortretende Sonderung der Objekte wird bei den verschiedenartigsten Anlässen durch dasselbe Wort bezeichnet. Dürer zielt auf die Körperlichkeit von Wesen, wenn er sagt: »Der (Künstler) wirdet durch die Krafft, die Gott den Menschen geben hat, alle Tag vil newer Gestalt der Menschen und andrer Creaturen auszugießen und zu machen haben« (Von menschl. Prop. T. 1a); Herder spricht im gleichen Sinne von natürlichen Dingen: »Im Nebel, aus dem sich die Bäume und Höhen . . . in ihrer dämmerichten Gestalt in mancherlei Grün zeigten« (Zur Philosophie 17, 29); dieselbe Bezeichnung trifft auch abstrakte, z. B. geometrische Erscheinungen, wie etwa bei Goethe: »Runde, sechseckige, schraubenförmige Gestalt; bei vielen Pflanzen ist die Zahl und die Gestalt, in welcher die Kelchblätter, entweder einzeln oder zusammengewachsen, um die Axe des Stiels gereihet werden, beständig« (58, 37). Einen Schritt weiter führt die gleichartige Anwendung auf ein seelisches Objekt; zunächst auf ein gegebenes Charakterbild, von dem Hamann sagt: »Das Geheimniß der Palingenesie (der Geschichtschreiber), aus der Asche jedes gegebenen Menschen und gemeinen Wesens eine geistige Gestalt herauszuziehen, die man einen Charakter oder ein historisches

---

[1]) In den Beispielen haben wir uns meistens an die Hinweise in Grimms Wörterbuch gehalten.

Gemälde nennt« (2, 41); aber auch der innere Vorgang wird so angesprochen, wenn er im Objekte vorhanden ist: »Ihre Freude ist stark, sie nimmt die Gestalt des Schreckens an, sie raubt ihnen die Sprache« (Goethe 20, 182). Und endlich wird ein Geistiges außer uns derart bezeichnet: Kant zielt auf Vorstellungen: »Der (unendliche) Raum, weil er alle Gestalten, die lediglich verschiedene Einschränkungen desselben sind, ursprünglich möglich macht« (2, 475), Schiller auf ein geistiges Urbild, das als Idee die Möglichkeit aller wirklichen Gestalten enthält:

»Nur der Körper eignet jenen (Todes-)Mächten,
»Aber frei von jeder Zeitgewalt,
»Die Gespielin seliger Naturen
»Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
»Göttlich unter Göttern, die Gestalt«
(Ideal und Leben, 37).

In allen diesen Anwendungen, welche die ganze Skala vom Greif- und Wahrnehmbaren zum nur Vorstellbaren durchlaufen, bedeutet das Wort Gestalt nicht eine bestimmte, sondern die objektive Gegebenheit, das Dasein — noch ehe es im empfangenden, gestaltenden Subjekte verändert wird. Und damit deckt es auch den Begriff Strzygowskis nach einer Seite seiner Bedeutung.

2. Neben diesem auf die allgemeine Existenz abzielenden Wortsinne, der die Gestalt an sich betrifft, steht jener, der auf die Besonderheit ihrer Erscheinungen, auf Einzelnes und auf Mengen (Typen), eingeht. Das Wort gewinnt plastischen Gehalt. Auch hier gibt dem Ganzen am besten Goethe das Geleite: »Weil die meisten Menschen selbst formlos sind, weil sie sich und ihrem Wesen selbst keine Gestalt geben können, so arbeiten sie, den Gegenständen ihre Gestalt zu nehmen, damit ja alles loser und lockerer Stoff werde, wozu sie auch gehören« (20, 250).

Wie dieser Spott auf den Kern geht, so auch sein bestimmendes Wort in den vielen Beispielen, mit denen es nicht mehr die Absonderung, sondern das Gesonderte, nicht mehr die Gegebenheit schlechthin, sondern das Gegebene, nicht mehr das Sein, sondern das Objekt bezeichnet. Worte Goethes wie: »Wieder kam ihm die hohe Gestalt des herrlichen Mädchens entgegen« (40, 305), oder: »Von der Menge reden wir nicht, sondern von bedeutenden, ausgezeichneten Gestalten« (6, 41), solche Freytags: »Kriegerische Gestalten, mehr als eine von edler ritterlicher Haltung« (Werke 13, 96) oder: »Ihn (den Max in Schillers ‚Wallenstein') schuf das Bedürfnis einer hellen Gestalt in den düsteren Gruppen« (Technik des Dramas, 177) — sie alle zielen zunächst auf die körperlichen Träger der Gestalt und bestimmen erst durch die adjektivischen Attribute auch deren äußere und innere Eigenschaften, die mit ihnen gegeben sind. Das gleiche Greifbare wird gemeint von Dingen, insonderheit der künstlerischen, etwa in den Sätzen Goethes von den Zweckformen am Straßburger Münster: »Schauen die großen harmonischen Massen zu unzählig kleinen Theilen belebt: wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt und zweckend zum Ganzen« (39, 346). Ganz allgemein auf Gebilde zielt er mit den Worten: »Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, nirgend ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke« (58, 7). Ebenso eine Gattung, jetzt aber schon eine bloß empfundene, meint Luther: »(Der Bapst) hat so viel Gestalt und Unterscheid der Sünden gemacht, daß es niemand erschwinden kan« (Sermon von der Beicht, 1525, A 3 b). Und wieder entrückt Schiller auch diesen Wortbegriff in den Bereich rein geistiger Erscheinung:

»Im Feuer seines liebenden Gefühls
»Erhoben sich, mir selber zum Erstaunen,
»Des Lebens flach alltägliche Gestalten«
(Wallensteins Tod, 5, 3).

Daß sich diese Kennzeichnung des bestimmten und bestimmbaren Objekts, organischer, sachlicher und geistiger Art, mit dem Gestaltbegriff Strzygowskis völlig deckt, braucht nicht näher erörtert zu werden. Denn mit dieser Bedeutung zielt ja das Wort ohnedies auf die einfachste Form des Gegebenen und wäre von vornherein allgemein verständlich, wenn es nicht zu einem Teil außer Gebrauch gekommen, zum anderen durch benachbarte Gebrauchswörter bedrängt und eben dadurch in seinem klaren, reich belegbaren Kernsinn abgeschwächt worden wäre. Besonders bemerkenswert ist hier nur die Erstreckung der Wortbedeutung auch auf das Typische.

3. Den Eingeweihten eine wichtige Klärung, den Fernerstehenden eine wesentliche Erweiterung bringt dann eine dritte, althergebrachte, aber fast vergessene Wortbedeutung: Gestalt im vielartigen Sinne von Ausdruck.

Das betrifft zunächst ebensosehr die Körpergeberde wie die Gesichtsmiene: Bei Luther heißt es geradezu »Geberde oder Gestalt« (Post., 1528, 342 a) und noch mehr als ein Menschenalter später ist von der »Gestalt im Angesicht, *vultus, animi motus*« (Henisch 1571) die Rede; dem entsprechen dann auch nähere Färbungen beider Arten von Ausdruckserscheinungen und zwar für die Geberde: »Der Alte ward gefasset, vor seine Majestät geführet und von ihm mit einer zornigen Gestalt gefragt« (Pers. Baumgarten 2, 22), für die Miene: »Do sprach der Kaiser mit wolgemeßiger und züchtiger Gestalt seins Antlitz« (Herzog Ernst, Volksb. 300, 17). Aber nicht nur der Ausdruck innerer Bewegungen, auch jener von stationären Eigenschaften wird mit demselben Worte bezeichnet: »Wann er ist nach Gestalt ain kluger Man« (Fastn. sp. 681, 25) oder »Ein Gestalt haben eines frommen Manns« (Maaler 176 a). Und endlich erstreckt sich diese Bedeutung des Wortes — das ja auch farblos für Bewandtnis, für Sach- oder Tatverhalt stehen kann — auf den inneren Ausdruck eines vollbrachten Aktes in ihrem Urheber: »Dein Gestalt verrhet die That« (Eyering 1, 365) oder: »Die Gestalt zeugt. Man sihet eim an, was er hat thon« (Sebastian Frank, Spr. 2, 22 b).

Grundsätzlich ist dieser dritte Fall — neben dem vom Typischen — am lehrreichsten. Er zeigt an seinen sämtlich alten Beispielen, wieviel das deutsche Wort im Verlaufe seiner späteren Geschichte an Nennwert eingebüßt hat und wie notwendig für seine wissenschaftliche Neuanwendung das Innewerden seines ursprünglichen Begriffsgehaltes ist. Noch bemerkenswerter aber ist, daß hier — wie schon beim Typus — eine Sprachuntersuchung der kunstwissenschaftlichen Untersuchung ganz unmittelbar eine Klarheit bringt, die sie von sich allein aus nur schwer und unsicher finden konnte: Wie dort das Typische und seine Darstellung dem Formbegriff entrückt würde, so ist hier ein für allemal entschieden, daß auch der Kreis objektiver Ausdruckswerte in den Begriff der Gestalt fällt — und damit rückt der andere des subjektiven, vom Künstler kommenden Ausdrucks mit voller Deutlichkeit in den Begriff des Inhaltes.

Damit wäre nun die eine Frage, inwiefern nämlich der bei Strzygowski durch das Wort Gestalt bezeichnete Begriffskreis durch den älteren deutschen Sprachgebrauch bestätigt und in seinen näheren Unterscheidungen gefördert wird, positiv erledigt.

Die zweite, nicht weniger wichtige Frage lautet, inwiefern dieser literarische Sprachgebrauch die Einmischung der übrigen Begriffe des Systems in die Wortform Gestalt zuläßt. Dabei kommen die Wortformen jener übrigen Begriffe in ihren

Bedeutungen vorläufig nicht in Betracht, sondern nur das Grenzverhältnis der Bedeutungen von Gestalt zu ihnen.

Und da ist es zunächst am merkwürdigsten, daß das Wort Gestalt niemals für »Gegenstand« gesetzt wird, daß also wenigstens von ihm aus der heute fast allgemeinen Verwendung der letzteren Sprachform für das greif- und sichtbar Gegebene kein Vorschub geleistet wird. Den Gegensatz zu »Material«, Materie, Stoff betonen die beiden untereinander bezüglichen Stellen bei Goethe: »Euch wird aber der Stein, der durch die Kunst zur schönen Gestalt gebracht worden, alsobald schön erscheinen.« »Die Materie aber hatte eine solche Gestalt nicht« (49, 105). Und ebendort hebt sich die »Form« durch die Wendung »die Form, in die Materie hervorschreitend« schon im Worte vom Material ebenso deutlich ab wie von der Gestalt durch die steigernde Bezeichnung als »schöne Gestalt«; aber noch schärfer als durch das Wort wird die selbständige Zwischenstellung des Gestaltbegriffes zwischen Materie und Form durch jene Satzfolge festgestellt, die auf die Naturnachahmung, also auf ein Gebiet der Gestalt, Bezug nimmt: »Wollte aber jemand die Künste verachten, weil sie der Natur nachahmen, so läßt sich darauf antworten, daß ... die Künste nicht das geradezu nachahmen, was man mit Augen siehet, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur bestehet und wornach sie handelt« (49, 106) — womit, wenigstens für die naturnachahmenden Künste, klar ausgedrückt ist, wo die Geltung der Gestalt aufhört, die der Form beginnt. Für die Absonderung des Gestaltsbegriffes von jenem des Inhalts im Kunstwerk ist aber endlich durch die ältere Sprachübung das Beste vorgearbeitet, indem die Wortform Gestalt alle objektiven Ausdruckswerte für sich in Anspruch nimmt, die subjektiven hingegen anderen Benennungen, darunter auch dem »Inhalt«, überläßt.

Damit trifft also für den einen herangezogenen Wortfall zu, daß er an näheren und ferneren Bedeutungen schon im älteren, gewählten deutschen Sprachgebrauch das bezeichnet, was er kunstwissenschaftlich bezeichnen will, und daß er schon dort gegenüber den Eingriffen der übrigen Wörter des Systems genügend abgegrenzt und geschützt ist. Wiederholt sich dieser Tatbestand auch bei den übrigen fünf Wörtern, die durch ähnliche Sprachuntersuchungen wieder gesättigt werden müßten, dann ist mit Strzygowskis System ein wichtiger Schritt mehr auf dem Wege zur Begründung einer selbständigen Kunstwissenschaft geschehen, die sich nicht durch das längst ausgebildete Requisit der Fachausdrücke [1]), sondern nur durch Statuierungen ihrer Begriffe in ihren Wortformen begründen kann. Ob sie dabei eine reproduktive oder aber eine rezeptive Stellung zu dem Kunstobjekte einnimmt, ist eine Frage ihrer näheren wissenschaftlichen Richtung, die das Wortproblem als solches unberührt läßt.

Die eigene Sprachbildung ist für die junge Kunstwissenschaft zu einer Forderung von allergrößtem, grundlegendem Gewichte geworden. Ihr Sein oder Nichtsein und jedes Maß ihrer Entwicklung hängen davon ab, der Augenblick ist entscheidend. Sprachbildung setzt aber Sprachkunde und diese wieder Sprachforschung voraus. Nachdem man alle übrigen Hilfswissenschaften für die Vorbereitung ausgiebig herangezogen, wird man zuletzt diese, die doch jeder durchs Wort darstellenden Forschung am nächsten liegt, mit ganzen, gesammelten Kräften pflegen müssen.

---

[1]) Der Wert dieses Apparates von Sachwörtern, die wohl Terminen, aber noch keine Terminologie (Logos im Sinne des energetischen Begriffes und seiner Verbindung zur Definition) enthalten und vom Laien irrtümlich als Sprachbegriff der Wissenschaft angesehen werden, wird nicht verkannt. Aber sie sind nicht mehr als Bausteine ohne Bauform, Stoffstücke ohne Kitt und ohne Struktur.

Besprechungen.

W. Flemming, Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner 1916 (IX und 126 S.).

Albertis Bedeutung in der Geschichte der Ästhetik der bildenden Kunst zu bestimmen, ist der Endzweck dieser Untersuchung. Der Verfasser glaubt von einem doppelten Gesichtspunkt in ihm den Begründer der heutigen wissenschaftlichen Kunstbetrachtung erblicken zu dürfen, wie das Vorwort ausspricht. Als Vorläufer des modernen denkenden und bewußt schaffenden Künstlers gibt Alberti Veranlassung zum Vergleich seiner Lehre mit den Anschauungen eines Hildebrand, Klinger und anderer mehr. Als Jünger Platos aber habe er — und das ist der eigentliche Leitgedanke Flemmings — aus dem Begriff der allgemeinen geistigen und der besonderen ästhetischen Gesetzlichkeit bereits das Wesen der Kunst abzuleiten versucht. Daher will der Verfasser nicht bloß eine Erläuterung der Grundsätze und Anweisungen des Künstlers bieten, wie wir sie schon durch Irene Behn (Alberti als Kunstphilosoph, Straßburg 1911) erhalten hatten, sondern seine Gedankenzusammenhänge in geschlossenem System gleichsam nachschaffen. Diese abweichende Zielsetzung erscheint nicht sowohl durch den Wunsch bestimmt, die vielfach übereinstimmenden Ergebnisse jahrelanger Beschäftigung mit dem Gegenstande doch noch kritisch zu verwerten, als durch den von Flemming eingenommenen philosophischen Standpunkt der Marburger Schule, auf deren Begriffsbildung er fußt. Die Lücken, welche Albertis vorwiegend auf die lebendige künstlerische Betätigung gerichtete Lehre offen läßt, sucht der Verf. unter Anlehnung an andere Renaissancetheoretiker auszufüllen. Es liegt auf der Hand, daß ein solches Unternehmen eine doppelte Gefahr in sich trägt. Der subjektive Charakter jeder, zumal der modernen Künstlerästhetik kann die vergleichende Deutung ähnlicher Gedankengänge ihres Vorgängers leicht verfälschen. Noch schwerer aber wiegt das Bedenken, daß Albertis Theorie bei diesem Vorgehen unter Ausgleichung innerer Widersprüche eine Folgerichtigkeit beigemessen werden könnte, die sie in seinem Denken noch nicht gewonnen hatte, — wie etwa Mommsens Römisches Staatsrecht als Ganzes kaum im Geiste eines antiken Juristen vereinigt war. Wenn der Meister auch zweifellos zu den klarsten und schärfsten Köpfen der Renaissance zählt, so besteht doch die Frage zu Recht, wieweit ihm die Verbindung von philosophischer Deduktion und künstlerischer Empirie gelungen ist. Da Albertis Einzelschriften im wesentlichen der angewandten Ästhetik dienen sollen, wird sich die Richtigkeit des Ergebnisses nur durch die sinngetreueste Auffassung seiner Ausführungen im einzelnen und die Aufdeckung ihrer Beziehungen zu den allgemeinen Grundgedanken nachprüfen lassen.

Den Oberbegriff des Systems holt Flemming aus dem 5. Buch der Schrift über die Architektur (de re aedificatoria VI, 3) heraus, wo Alberti mitten in der Erörterung der Lehren Vitruvs die Frage nach dem Wesen der Schönheit (*venustas*) und damit nach den Grundlagen des künstlerischen Schaffens überhaupt aufwirft. Als erster fordert er ausdrücklich in einer Untersuchung, die er selbst als eine philo-

sophische bezeichnet, hier und in Parallelstellen (VI, 2 u. IX, 5) eine solche ästhetische Besinnung von dem Künstler, aus der er dann methodisch eine Theorie der Kunst entwickelt, um daran die überlieferten Vorschriften der Alten über den Schmuck des Gebäudeganzen und die regelrechte Gestaltung der Einzelglieder zu erproben. Er nimmt also eine kritische Grundlegung der Ästhetik in Angriff. Ihrem Aufbau dient der erste Teil des Flemmingschen Buches mit Hilfe weiterer Belege aus den anderen Traktaten (*de pictura* und *de sculptura*). Der Verfasser zeigt, daß Alberti nicht bei dem empirisch induktiven Verfahren eines Bacon stehen bleibt, sondern, indem er die Schönheit als etwas Gegebenes und Anerkanntes voraussetzt, »gewohnheitsgemäß« das »Wesen des Gegenstandes« untersucht, und zwar nach der Methode der Sokratischen Begriffsanalyse (in diese aber mischt er beständig seine praktischen Folgerungen ein).

Der Selbstzweck der Kunst wird — vor Lionardo! — einerseits durch kritische Verneinung jeder ihr innewohnenden Nebenabsicht sichergestellt, — am klarsten für die Architektur. Bei dieser liegt zwar im Nutzen der Anlaß, nicht aber der Ursprung der Kunstschöpfung. Auch bildet der Schmuck für Alberti, im Gegensatz sowohl zu Vitruv wie zu den übrigen Renaissancetheoretikern, nicht einen äußeren Aufputz und eine Zutat zu dieser realen Zweckmäßigkeit (des Bauwerks), — sondern zur Schönheit, — also keine selbständige ästhetische Kategorie, da er zu ihr (durch Überfülle und Unförmigkeit) auch in einem fehlerhaften und verkehrten Verhältnis stehen kann. Dasselbe gilt z. B. für die Verwendung von Gold in Gemälden sowie für die Forderung der Mannigfaltigkeit der Gestaltenbildung im Historienbilde. Demgemäß wird von Alberti dem wechselnden und individuellen Geschmacksurteil die Bedeutung als Quelle des Gefallens am Kunstwerk (beziehungsweise an beiden oben erwähnten Faktoren desselben) abgesprochen. Ist damit dem Skeptizismus, der sich gegen den subjektiven Ursprung des Kunsturteils richtet, der Boden entzogen, so wird auf der anderen Seite die Allgemeingültigkeit desselben im bejahenden Sinne auf eine dem Menschen »angeborene innerliche Vernunft« begründet, aus der sich die Eigengesetzlichkeit der Kunst ergibt. Zugleich lehnt Alberti den falschen Maßstab der zeitgenössischen Naturnachahmungstheorie ab und bestimmt (IX, 5) das Ziel des Naturalismus vielmehr dahin, daß der Künstler nach dem Vorbilde der Alten nur dem Bildungsgesetz der Natur nachzuspüren habe, um danach seinen freien Schöpfungen den Schein der letzteren zu verleihen. Wir dürfen anerkennen, daß in diesem Gedankengange die Grundanschauungen der neueren psychologischen Ästhetik keimhaft enthalten sind. Auch sie folgert ja die objektive Geltung des Kunsturteils aus der allgemeinen menschlichen Organisation, allerdings mit einer individuellen (subjektiven) Abstufung desselben nach dem Gesetz der Resultantenbildung (vgl. zuletzt E. v. Ritoók, Zeitschrift f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft 1910, V, S. 538). Besteht also zwischen uns Übereinstimmung darin, daß die Kunst für Alberti das »Erzeugnis einer eigengesetzlichen Bewußtseinsrichtung« ist, so muß ich hingegen bestreiten, daß diese für ihn aus einer apriorischen Erkenntnis entspringt. Er faßt sie meines Erachtens vielmehr als die Leistung eines »Vermögens« auf, die um so weniger auf eine transzendente Gesetzlichkeit zu beziehen ist, als er dem »Gefühl« aktive, also spontane Bedeutung beimißt. Auch Flemming verkennt nicht, daß er den Begriff der *mens* vielmehr auf die aristotelisch-neuplatonische Grundkraft der Seele bezieht. Dann darf man aber bezweifeln, daß er dieses Vermögen — in Ermangelung eines Besseren? — nur an Stelle der transzendentalen Einheit des Bewußtseins setzt, und wird nicht bloß einräumen müssen, daß »der Gedanke in seiner modern kritischen Fassung ihm natürlich fremd« sei. Verzichtet er doch, wie der Verfasser bemerkt, ausdrücklich auf eine (transzedentale) Begründung jener »angeborenen innerlichen Vernunft« und

neigt er doch dazu, ihre Eigengesetzlichkeit auf ein allgemeines metaphysisches Weltgesetz zurückzuführen. Ohne seine Ästhetik unmittelbar von einem solchen abzuleiten, erhebt er sich also zu einer ästhetischen Weltanschauung. Weit entfernt von einer reinen Lusterregungstheorie, erblickt er vielmehr das Endziel der Kunst in ihrer gemütsbewegenden Wirkung, die sie durch Erfüllung der ästhetischen Zweckmäßigkeit erreicht. So weit wird man Flemming an der Hand der zusammengebrachten Belegstellen folgen dürfen. Die Frage aber, ob dem ästhetischen Urteil eine apriorische Allgemeingültigkeit zukommt, die auf einer (objektiven) »autonomen Eigengesetzlichkeit« jener Zweckmäßigkeit beruht, — wie seine ergänzende Zusammenfassung (S. 29) behauptet, oder ob sie nur aus der Übereinstimmung der (differenzierten) menschlichen Organisation und des (subjektiven) Geschmacksurteils entspringt, — hat Alberti sich schwerlich vorgelegt. Seine Erörterung des ästhetischen Grundbegriffs der Schönheit scheint allerdings eine gewisse Auflösung dieser Antinomie zu bieten. Wie Flemming ausführt, soll der Künstler ihrer Forderung dadurch gerecht werden, daß er nach der Weise der Alten auf dem Wege der Auswahl eine Verbesserung der (zufälligen) Naturform vornimmt, wenngleich nicht im Sinne einer typischen, sondern einer charakteristischen Schönheit. Er soll nicht nach der Natur, sondern im Wettstreit mit ihr und gemäß ihren Absichten schaffen (s. o.), die sie selbst auch nur selten zu verwirklichen vermag. Dabei leitet ihn die »Idee der Schönheit«, welche »den erfahrungslosen Geist flieht«, — wie auch die Natur (so ergänze ich) nach dem »Gesetz der Ebenmäßigkeit« zu schaffen sucht. Daraus läßt sich nun schwerlich folgern, daß Alberti die Autonomie der Kunst von jenem obersten Naturgesetz *(primaria lex)* unterscheidet, vielmehr daß er im letzteren dieselbe Idee (im Platonischen Sinne) wiedererkennt, deren Verwirklichung auch die Kunst zustrebt. Vom Standpunkt der heutigen psychologischen Ästhetik freilich wird man das als eine Selbsttäuschung ansehen und die Berechtigung seiner Vorschrift vielmehr darin erblicken, daß das Naturstudium die künstlerische Einbildungskraft mit bereicherten, geklärten und vereinheitlichten (reproduktiven) Phantasievorstellungen sättigt.

Aus diesen Grundgedanken, die er besonders an der Baukunst entwickelt, leitet Alberti dann die Forderung ab, daß diese Mehreres zum Zusammenklange vereinheitlichen soll. Einheitlichkeit der unvertauschbaren und in einem scheinbar notwendigen Zusammenhange stehenden Teile ist somit das oberste Gesetz, dem das Kunstwerk zu genügen hat, die beigebrachten Belege (VI, 5; IX, 5; I, 9 und zumal IX, 8) beweisen jedoch nicht, daß darunter eine von der bildenden Naturkraft unterschiedene, ihr übergeordnete Gesetzlichkeit (wie in der Ethik) zu verstehen sei. Zweifellos mit Recht unterscheidet hingegen der Verfasser zwei Arten von künstlerischer Zusammenstimmung: die quantitative Vereinheitlichung gleichartiger Teile zu einer Masse *(congeries)* und die qualitative Harmonie des Verschiedenartigen, die der Künstler durch Herstellung einer sinnvollen Beziehung anstreben soll (VI, 2 und IX, 7). Wenn J. Behn eine »spezifisch ästhetische« Bestimmung dieses Begriffs vermißt, so zeigt Flemming, daß gerade auf der Harmonie *(concinnitas)* für Alberti das Wesen der Schönheit beruht, nur bleibt es in Ermangelung unzweideutiger Belege meines Erachtens wieder fraglich, daß er in ihr die Erfüllung einer abstrakten Gesetzmäßigkeit erkennt. Keinesfalls wird man im entsprechenden *dolce concento* Lionardos einen solchen philosophischen Begriff zu sehen haben. In der bedeutsamsten Stelle (IX, 5) aber erscheint sie auch bei Alberti durchaus als eine »formende Kraft«, die sowohl das Leben des Menschen wie die ganze Natur »durchwirkt«. Indem Flemming ihn gegen den von J. Behn erhobenen Vorwurf des Formalismus in dem Sinne zu verteidigen sucht, daß die Form für ihn nur das Gesetz bedeute, nach dem aus dem von außen dargebotenen Stoff das Kunstwerk als der durch-

geformte Inhalt (= Gestalt) entsteht, legt er doch wohl etwas zu viel in seine an den Künstler gerichtete Forderung, Materie und Gestalt in Einklang zu bringen, hinein. Die besondere Urteilskraft *(innata quaedam ratio)* Albertis (s. o.), welche den ästhetischen Inhalt herstellt, wird man jedenfalls als die schöpferische Tätigkeit des Künstlers aufzufassen haben. Sie steht offenbar in einer Reihe mit der *absoluta primariaque ratio naturae,* die das Wesen der Schönheit durch die Übereinstimmung *(consensus)* und den Zusammenklang *(conspiratio)* der Teile zum Ganzen nach Zahl, Proportion und Ordnung bestimmt. Eben darum aber braucht sie nicht als die Richtung des Bewußtseins auf eine transzendentale Gesetzmäßigkeit verstanden zu werden. Es bleibt durchaus die Möglichkeit offen, daß diese dem Naturschaffen gleichartige, wenn nicht wesensgleiche Kraft selbst erst das Harmoniegesetz (als τέλος) hervorruft. Begründet doch Alberti das ästhetische Urteil auf eine besondere künstlerische Veranlagung *(ingenium).* Das auf Grund dieser angeborenen Anlage arbeitende Urteil *(judicium)* aber, das für Schaffende und Beurteilende das gleiche ist (IX, 7), faßt er, wie die Stellensammlung überzeugend beweist, als ein unmittelbares Fühlen der Harmonie auf. Flemming erkennt darin selbst eine psychologische Vorstellungsweise, verschiebt jedoch den Sinn in Albertis Ausspruch, daß den Augen ein besonders starkes Begehren nach Schönheit und Harmonie innewohne, wenn er sie nur als Vermittler an das Gefühl ansieht. Die (S. 26) angezogenen Belege besagen keineswegs, daß das ästhetische Urteil erst durch eine Reinigung des Sinneseindrucks gewonnen, vielmehr nur, daß es durch Überlegung geklärt wird.

In der Auffassung der von Vitruv abweichenden, aus der neuen Zielsetzung der Vereinheitlichung des Stoffes zum Kunstwerk abgeleiteten ästhetischen Kategorien Albertis wird man dem Verfasser mehr oder weniger zustimmen dürfen. Sie sind der Mathematik entlehnt, d. h. der mathematischen Theorie der Perspektive, die für die Frührenaissance die Optik (und damit eben doch ein gutes Stück Psychologie) einschließt. Der *Numerus* läßt sich danach im Sinne des Rhythmus auf die quantitativen Verhältnisse beziehen. Unter der *Finitio* versteht Flemming gewiß mit Recht die (dreidimensionale) Begrenzung, also die Form, nur sollte sie schärfer als Sondergestaltung (beziehungsweise Gestaltqualität) von der *collocatio*, der Anordnung, d. h. von der Herstellung harmonischer Wechselbeziehungen der qualitativ verschiedenen Teile zueinander unterschieden werden. Um so leichter wird man dann Alberti von dem Vorwurf einer Mathematisierung der Schönheit freisprechen können und anerkennen müssen, daß von einer Übertragung der logischen Kategorien auf die Architektur bei ihm nur in solcher Umformung derselben die Rede sein kann.

Im zweiten Teil seiner Arbeit, der Albertis Theorie der bildenden Künste behandelt, erwächst nun dem Verfasser die Aufgabe, die Anwendung dieser Kategorien auf die Einzelkünste nachzuweisen, in denen für Alberti eine Besonderung und zugleich eine Einschränkung der allgemeinen Schönheit stattfindet. Wenn der Renaissancetheoretiker das Wesen einer jeden von ihnen aus der Eigentümlichkeit ihrer Ausdrucksmittel herleitet — und Flemming verkennt nicht, daß er wie Lionardo die Grundsätze vom Kunstwerk selbst her folgerichtig *(ordine geometrico,* d. h. »wie ein Mathematiker«) entwickelt (ausdrücklich für die Malerei), also dabei empirisch vorgeht —, so trifft er darin auch mit der heutigen psychologischen Ästhetik zusammen, die den Einteilungsgrund des Systems der Künste der spezifischen reproduktiven Sinnestätigkeit, der die Kunstmittel entsprechen, entnimmt. Mit der Feststellung ihrer Eigengesetzlichkeit vollzieht also Alberti, und zwar nicht nur vom logischen Standpunkt des kritischen Idealismus aus, in der Tat bereits die Sonderung der eigentlichen Kunstwissenschaft von der allgemeinen Ästhetik.

Für die Architektur erzielt der Verfasser das klarste, von J. Behns Auffassung abweichende Ergebnis, — begreiflicherweise —, sieht doch Alberti in ihr die reinste Verkörperung der Harmonie (IX, 5), nicht obgleich (wie Aristoteles), sondern weil sie die Natur am wenigsten nachahmt. Den Zweckgedanken des Bauwerks faßt er mehr von der technischen Seite als Widerstand auf und erhebt so die Form zur höchsten Bedeutung. Seine dreifache Forderung der äußeren (dem Bedürfnis der Bewohner dienenden) Zweckmäßigkeit, der Dauerhaftigkeit und der Wohlgefälligkeit des Gebäudes findet ihre Erfüllung durch die richtige Einteilung auf mathematischer Grundlage, so daß sich die Raumgestaltung als das eigentliche Wesen der Baukunst erweist in völliger Übereinstimmung mit der heute vor allem durch Schmarsow vertretenen Begriffsbestimmung. In der praktischen Durchführung ihrer Aufgabe kommen unleugbar die drei Kategorien zur Geltung. Der *Numerus* bedingt die quantitative Feststellung der Dimensionen und Proportionen der Teile (IX, 6—8). Die *Finitio (= circumscriptio)* erkennt Flemming treffend im qualitativen Begriff der *Figura* (VI, 5) wieder. Daß Alberti diesen Ausdruck nur einmal und den ersten hier gar nicht gebraucht, möchte ich jedoch nicht aus einer Unterscheidung von Kategorie und Grundsatz erklären, sondern aus dem Umstande, daß die Baukunst der Entfaltung der Sondergestaltung weniger Spielraum gewährt. Um so fruchtbarer verwirklicht sich hier die Kategorie der *Collocatio* (beziehungsweise der Relation) zur Ableitung der Regeln sowohl für die Verteilung als auch für die Bestimmung der zweckmäßigen Größenwerte der Glieder und Flächen (IX, 7). Indem auf solchem Wege durch die Harmonie *(concinnitas)* Einklang zwischen der äußeren und der ästhetischen Zweckmäßigkeit hergestellt wird, ergibt sich auch die Richtschnur für die sinnvolle Anbringung von Schmuck. Durch den Vergleich mit dem Tier (IX, 8) beweist Alberti, daß er zum Begriff von dem geschlossenen Organismus des Bauwerks durchgedrungen ist. Anstelle der künstlerischen Tradition setzt er die systematische Ideenbildung des Künstlers.

Ebenso überzeugend erscheint mir auch Flemmings Darstellung der Grundgedanken Albertis über die ästhetischen Voraussetzungen der Malerei, die schon in dem 1435 verfaßten Traktat zu völliger Klarheit ausgereift sind, wie er auch in ihrer Begründung geradezu als Vorläufer Lionardos dasteht, obwohl er sie noch nicht ausdrücklich als Wissenschaft bewertet. Als Aufgabe setzt er ihr die Veranschaulichung der wirklichen Dinge im Gegensatz zu den Idealformen der Architektur, nicht jedoch im Sinne der Naturnachahmungstheorie, sondern im freien künstlerischen Schaffen durch das Zusammenschauen nach dem Gesetz des menschlichen Sehvermögens. Ihr Endziel erblickt er in der Wirkung auf das Gemüt (reine Gefühl) des Beschauers, während der Stoff als geistiger Inhalt ihr von der Ethik oder Poesie geboten werde. Aus ihrer Wesensbestimmung ergibt sich dann für ihre Eigengesetzlichkeit als Kunst die oberste Forderung, daß sie — wiederum auf der (mathematischen, beziehungsweise optischen) Grundlage der Perspektive — ein eindeutiges Verhältnis zwischen dem Bilde und dem Auge des Beschauers herzustellen habe, das einerseits durch den richtigen Abstand des ersteren von dem letzteren und anderseits durch die gegebene einheitliche Beleuchtung bedingt ist. Obgleich Alberti noch nicht zwischen Linear- und Farbenperspektive unterscheidet und diese Doppelforderung vom Verfasser nur durch Lionardozitate belegt wird, beruht doch der ganze Aufbau des Traktats unverkennbar auf solcher Zweiteilung, was Flemming noch nicht klar genug hervorhebt. Unter diesem Gesichtspunkt aber kann erst die Frage ihre befriedigende Lösung finden, wie nun die drei Kategorien in der Malerei zur Verwirklichung kommen. Sein Versuch, sie in der gleichen Folge nachzuweisen, geht hier entschieden fehl, weil dem Schema zuliebe die Begriffe vergewaltigt werden. Wenn

Alberti aus der Perspektive zuerst den Umriß (einschließlich der Flächengliederung) als Hauptfaktor der Berechnung gewinnt, so beweist schon der Ausdruck *(circonscrizione)*, daß es sich hier nur um die *Finitio* und nicht um den *Numerus* handeln kann. Letzterer ist bestenfalls mit eingeschlossen, fällt aber vielleicht gänzlich aus, da die quantitative Rhythmisierung in der Malerei noch weniger zur Geltung kommen kann als die Sondergestaltung in der Architektur (s. o.). Die dritte Kategorie der *Collocatio* aber ist wieder ungezwungen in der »Komposition« Albertis zu erkennen, »durch die die einzelnen Teile des Werkes ihre Anordnung und Zusammenstimmung erhalten«, während Flemming in ihr die *Finitio* erblicken will, — so daß ihm für die *Collocatio* nur noch die Luftperspektive als Erzeugerin der (malerischen) Harmonie übrig bleibt, obgleich Alberti bei seiner vorwiegend plastischen Anschauungsweise sie noch gar nicht berücksichtigt. Richtig ist nur, daß er die Farbe stets als bedingt durch die Beleuchtung ansieht. Die Erörterung darüber bildet eben den zweiten Hauptteil des Traktats, in dem man vielleicht mit weniger erzwungener Ausdeutung nochmals sämtliche drei Kategorien wiederfinden kann, und zwar den *Numerus* in der quantitativen Abstufung der Farben nach ihrer Helligkeit (durch Schwarz und Weiß), die *Finitio* in ihrer Qualität (qualitativen Verschiedenheit) und die *Collocatio* in ihrer harmonischen Zusammenstellung. Aber es bleibt mir doch zweifelhaft, ob nicht die Rechnung mit den Kategorien hier mehr oder weniger in die Brüche geht, weil der Traktat vor der Schrift über die Baukunst entstanden ist und Albertis Gedankensystem doch erst in der letzteren seine streng philosophische Durchbildung erreicht hat. Immerhin, wird man einräumen dürfen, war er bei seiner Abfassung mindestens bereits auf dem Wege zu solcher Begriffsbildung.

Noch schwieriger lag für den Verfasser die Aufgabe, die Geltung der ästhetischen Grundbegriffe Albertis auch für die Plastik nachzuweisen, — stehen doch in dem späten Traktat *de Statua* technische Erörterungen im Vordergrunde. Dennoch weiß er mit feinem Verständnis die Einheitlichkeit der Gesamtanschauung durch Heranziehung ergänzender Äußerungen über die Bildhauerkunst aus den beiden früheren Schriften klarzustellen. Die Handhabe dazu bietet ihre Wesensbestimmung in dem Sondertraktat, wo einerseits ihre engere Verwandtschaft mit der Malerei auf die Wiedergabe der Erscheinung begründet, anderseits ihr besonderes Wesensmerkmal von dem abweichenden Verfahren körperhafter Darstellungsweise abgeleitet wird. Wie in jener und in der Baukunst wirkt in ihr die künstlerische Idee im Sinne der Herstellung der ästhetischen Zweckmäßigkeit, aus der die Harmonie entsteht und sich der Kanon der menschlichen Gestalt ergibt. Gleich weit entfernt, ihre Eigenart, wie spätere Theoretiker, in der greifbaren Nachbildung der Naturwirklichkeit zu erblicken, wie von der klassizistischen Forderung einer typischen Idealität, steckt er ihr vielmehr das Ziel, die charakteristische (individuelle) Schönheit, zumal im Bildnis, durch Herausholen des Wesenhaften aus dem (verschiedenartigen) Material zu verkörpern. Dieser — nach Flemming durch den kritischen Idealismus bestimmten — Forderung gemäß faßt Alberti auch die Bewegung im wesentlichen als Ausdruck der inneren Beseelung auf. Man darf hinzufügen, daß das plastische Schaffen eines Donatello und des Quattrocento überhaupt ganz dieselbe Richtung einhält. Aus ihrer eigenartigen Aufgabe ergeben sich wieder die besonderen Grundsätze der Plastik, die zum Teil, wie in der Malerei, durch die Perspektive, aber auch durch eine geregelte Beleuchtung bedingt sind, während die Farbe als unwesentlich hier nicht in Betracht kommt. Aber nicht auf den Umriß, sondern auf die Nachbildung der Flächen legt Alberti bei der plastischen Formgestaltung das Hauptgewicht, — auf die Rahmung aber für die Zusammenstimmung des Bild-

werks mit der Umgebung durch die Beleuchtung. Der Verfasser verzichtet auf den naheliegenden Versuch, in diesen Forderungen die Kategorien der *Finitio* und *Collocatio* aufzuspüren (den *Numerus* könnte man am ehesten im Kanon der Proportionen wiederfinden), wohl weil der Traktat dafür anscheinend keine sicheren Anhaltspunkte bietet, es sei denn bei der »Grenzbestimmung« (Definition). Gestützt auf die Voraussetzung fester Einstellung des Beschauers, die Alberti auch dem plastischen Kunstwerk gegenüber fordert, bemüht er sich dafür — allerdings vorwiegend auf Grund von Äußerungen Lionardos — um den Nachweis, daß der erstgenannte bereits das Barockproblem der malerischen Plastik sowie die Hildebrandsche Ansichtsforderung aufgestellt habe. Im wesentlichen wird man meines Erachtens auch in diesen Forderungen Albertis nur die folgerichtige Durchführung der perspektivischen Theorie des Quattrocento erkennen dürfen, für die das Disegno die gemeinsame Grundlage der beiden Schwesterkünste bildet, und seinen Ausspruch, daß die Malerei die Lehrerin aller Künste sei, in diesem Sinne verstehen müssen, wenn sich auch dabei Berührungspunkte mit den Anschauungen Hildebrands ergeben. Albertis Auffassung von der Plastik möchte ich demnach weit eher eine optische als eine malerische nennen. Bedenklich bleibt es jedenfalls, die geforderte Zusammenstimmung der Statue mit der architektonischen Umgebung schon auf den modernen Begriff des ästhetischen Raumes oder auf die Hildebrandsche Reliefanschauung zu beziehen.

Im dritten Teil untersucht der Verfasser »Albertis historische Grundlagen« und prüft sein Verhältnis zu Vitruv, Plato und Plotin. Die sechs ästhetischen Kategorien des römischen Architekten haben ihm wohl Keime zu mancherlei »Erkenntnissen« gebracht, er wahrt jedoch die volle Unabhängigkeit seines philosophischen Denkens von dessen nur zur Begründung praktischer Regeln zusammengerafften Begriffen. So erscheint bei Alberti im Vergleich mit der *apta collocatio* desselben, die nach Qualität und Quantität in die *dispositio* und *ordinatio* zerfällt, diese Kategorie in geklärter Bedeutung, die Symmetrie und Eurhythmie in der seinigen der *concinnitas* zusammengefaßt. Seine Äußerungen über Vitruv lauten vielfach kritisch, ja mitunter sehr scharf. Seiner Überlegenheit als Denker ist er sich vollkommen bewußt. Flemming sucht dann nachzuweisen, daß Alberti vielmehr Plotin und besonders Plato, dessen transzendental kritische Methode er erfaßt habe, nicht nur in seiner sozialethischen Gesinnung, sondern auch in der ganzen Denk- und Frageweise folge. Für die Ethik ist das wohl zuzugeben, daß er sich aber mit Plato zur Idee einer letzten allgemeinen Gesetzlichkeit erhebe, aus der die Autonomie für jedes Gebiet philosophischen Denkens entspringe, läßt sich schwerlich aus Albertis Definition der Schönheit (IX, 5) allein folgern. Der Verfasser schält aus den einzelnen Platonischen Dialogen die Gedanken heraus, die in diese Richtung weisen. Im Symposion werde das Schöne (καλὸν) geradezu als das Gesetzliche schlechthin erwiesen, im Philebos »aus der Maßbestimmtheit als der Grundform der Gesetzlichkeit — für das Schöne als Mannigfaltigkeit in der Einheit ein Ebenmaß, eine Zusammenstimmung, Symphonie, Harmonie« abgeleitet. »Im Phädon endlich wird das Schöne an sich neben das Gute an sich gestellt und erhält nun die Anerkennung als selbständiger Systemteil.« Es soll nicht bestritten werden, daß Albertis ganzes Denken durch diese Platonischen Begriffe befruchtet worden ist, daß er dadurch zur Sonderung der Kategorien des Quantitativen und Qualitativen, zur Aufstellung derjenigen der Harmonie und anderer mehr und zu seiner ästhetischen Begriffsbildung überhaupt angeregt wurde, aber diese Anlehnung an Plato geht doch kaum bis zur Übereinstimmung systematischer Gedankengänge einer kritisch transzendentalen Ästhetik, wie sie Flemming selbst erst aus den Platonischen Dialogen

herauszuarbeiten sich genötigt sieht, so daß er zeitweise Alberti darüber fast ganz aus den Augen verliert. Statt bestimmter Bezugnahme auf die besonderen Begriffe, wie man in solchem Falle erwarten sollte, finden wir bei diesem nur allgemeine Berufungen auf Plato. Viel stärker aber als die Platonische Vorstellung von dem Schöpfer tritt bei ihm der Begriff der schaffenden Natur hervor. Er verdankt ihn offenbar Plotin, in dessen System seine Grundanschauungen mir überhaupt viel unmittelbarer zu wurzeln scheinen. Plotin hat die Vorstellung von der gestaltenden (göttlichen) Vernunft, die sich als Idee der Materie mitteilt. Die Natur ist ihm »Erzeugnis einer früheren, mit umfassenderem Vermögen« (als diejenige des Künstlers, haben wir doch wohl zu verstehen) »begabten Seele und in sich selbst ruhevoll das Schauen besitzend«. Dem individuellen Geist des Künstlers aber bildet nach Plotin, um Flemmings eigene Worte zu gebrauchen, die Vernunft in ihrer Spezifikation als Kunst die Idee des Werkes ein. Daß es sich auch bei Plotin nur um eine »Personifikation zur Verdeutlichung der abstrakten Idee (der Gesetzlichkeit) handelt«, — wie der Verfasser behauptet, der seine Lehre möglichst im Sinne Platos zu deuten sucht, — vermag ich nicht einzusehen. Und Alberti kann es vollends nur im metaphysischen Sinne verstanden haben. Alles das entspricht aber seiner Auffassung, wie auch, daß »die Seele die Schönheit durch ein besonders dazu bestimmtes Vermögen« erkennt. Dagegen ist nirgends bei ihm klar ausgesprochen, daß er (im Gegensatz zu Plotins mystischer Weltanschauung) die Überlegenheit der unbewußt schaffenden Natur über den schöpferischen Geist des Künstlers nicht anerkennt, so sehr er auch »als Renaissancemensch« die Autonomie desselben betont. Wenn Flemming selbst feststellt, daß Plotin schon den Begriff der überindividuellen Vernunft *(ratio)* herausgearbeitet hatte, aus dem Alberti seine Regeln schöpft und die künstlerische (beziehungsweise ästhetische) Urteilskraft ableitet, — so geht daraus doch noch keineswegs hervor, daß in ihr als Bewußtseinsrichtung nichts anderes als eine Besonderung der transzendentalen Einheit des Bewußtseins oder gar eine objektive Gesetzlichkeit zu erkennen sei. Weder Plotin, geschweige denn Alberti braucht das Denken im Sinne des kritischen Idealismus als Sein gesetzt zu haben. Diesen als Idealisten, jenen als Spiritualisten zu bezeichnen, heißt einen Gegensatz schaffen, der in solcher Schärfe nicht erkennbar ist, mag Alberti auch unter dem Einfluß Platos manche Gedanken Plotins abgestreift haben. Die starke Betonung der Harmonie in der Welt führt ja der Verfasser selbst auf den letzteren zurück. Daß überhaupt für Alberti der Weg zu Plato durch ihn hindurchgeht, verkennt er ebensowenig und erblickt den eigentlichen Vermittler in Marsilio Ficino, dessen Platonismus ganz von neuplatonischer Auffassung beherrscht wird. In der platonischen Akademie der Medici muß er sich mit seiner Lehre vertraut gemacht haben, wie Flemming aus einer Anspielung auf eine Stelle der damals noch ungedruckten Schriften Plotins erschließt.

In der abschließenden Würdigung von Albertis Bedeutung, die den vierten und letzten Teil der Arbeit bildet und seine Stellung innerhalb der gesamten Philosophie der Zeit zuerst berücksichtigt, wird denn auch anerkannt, daß er den neuplatonischen Begriff von der schöpferischen Natur mit dem teleologischen des Aristoteles, dessen Gedanken er im allgemeinen ablehnend gegenübersteht, zu verbinden weiß. Wie er mit dem gesamten Gedankenleben seiner Zeit auch sonst in innigster Fühlung steht, wird besonders in der starken Betonung der *auctoritas* klar, — eines die Lebensstimmung des ganzen Florentiner Gelehrtenkreises beherrschenden Begriffs. Albertis stärkste Nachwirkung läßt sich in Michelangelos Platonismus und Auffassung der Architektur sowie der Bildhauerkunst bis in seine Marmortechnik hinein und bei Lionardo feststellen, der seine grundlegenden Gedanken fast un-

verändert aufnimmt und seine Theorie der Malerei nur ausbaut und fortbildet. Pflanzen sich zum Teil durch ihn gewisse Erkenntnisse auch bei anderen Theoretikern, wie Dolce, fort, so bleibt sie doch bei der Masse, zumal der Architekten, einen Palladio nicht ausgenommen, schwach. Nichtsdestoweniger schätzt Flemming Albertis historische und systematische Bedeutung wegen der Entwicklungsfähigkeit seines Systems außerordentlich hoch ein. Er erblickt ihren Wert vor allem in der Methodik seines Denkens, die den Versuch, es als ein Ganzes, wie Alberti es nur in seinem Kopfe trug, darzustellen, rechtfertige, wenn auch nicht ohne einige von ihm selbst nur dunkel geahnte Ergänzungen. Dadurch gerade beanspruche es noch heute grundlegende und lebendige Bedeutung für den Ausbau der kritischen Philosophie. Als Begründer der transzendentalen Ästhetik werden wir ihn freilich schwerlich anerkennen, da der Beweis mir nicht gelungen scheint, daß er den »wahren Sinn der Platonischen Ideen« wie diese (d. h. im Sinne Natorps) aufgefaßt hat und die Gesetzlichkeit der Kunsttätigkeit als besonderer Bewußtseinsrichtung auf sie begründet. Allein auch vom Standpunkt der psychologischen Ästhetik darf er fraglos als der erste moderne Kunstphilosoph angesprochen werden. Dem Verfasser und seiner kritischen Methode aber bleibt das unzweifelhafte Verdienst, nicht nur die Erklärung seiner Begriffsbildung außerordentlich gefördert, sondern auch den straffen Zusammenhang seines ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Denkens im wesentlichen überzeugend nachgewiesen zu haben, so daß wir Alberti mit vollem Recht als Vorläufer der Kunstwissenschaft ansehen dürfen, der als Erster die Erforschung der Kunst als eigenartiger Leistung des schöpferischen Menschengeistes in Angriff genommen hat.

Berlin. O. Wulff.

Fritz Medicus, Grundfragen der Ästhetik. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1917. 8°, IV und 220 S.

»Die Form der Philosophie ist die Form des Begriffs« bekennt Medicus im ersten Abschnitt seines Buches; und daß »Ästhetik« zur Philosophie wesenhaft gehört, steht für ihn über jedem Zweifel. Aber er kehrt sich nicht um seine eigene Bestimmung: die ganze Darstellung ist poetisch durchtränkt, von Gefühlen durchwebt und voll von Ahnungen und nur selten kristallisiert zum logisch reinen Gefüge begrifflichen Denkens. Manche werden wohl die bilderreiche Schreibweise angenehm empfinden, in der die Bewegung des Sinnens und Erwägens lebt. Und die Art, Sachverhalte nimmermüde von verschiedenen Seiten zu bespiegeln, spricht gewiß für die eindringliche Arbeit dieses Mühens. Aber wissenschaftlich betrachtet leidet das Buch an erheblichen Mängeln: es ist schillernde Skizze; jedoch nicht eine Skizze mit wenigen scharfen, entscheidenden Linien, sondern alles Wesentliche bleibt noch mehr oder minder verschwommen in einer flauen Weichheit, in Gefahr, zu zerfließen. Das Buch redet gut und klug, aber es ist zu redselig, ohne Knochengerüst. Vieles dämmert auf, und manchmal zerreißt ein Lichtschein die Nebel, aber er verglimmt bald wieder. Es fehlt der ruhig gleichmäßige Schritt einer wissenschaftlich exakten Untersuchung, die ihre Fragen genau kennt, die Wegrichtung und unbeirrbar, Schwierigkeiten überwindend, den Lösungen entgegengeht. Wir werden auch nicht entschädigt etwa durch die geradezu großartige Fülle und Weite, wie sie ein Simmel aus jeder Frage herausholt, Tiefen aufdeckend, die vorher unbeachtet blieben. Hier erhöht sich Geistreichelei zu einem überreichen Geist, der sich verschwenderisch auslebt an der Hand von Tatsachen, ihnen immer neue Bedeutungen abpressend. Überall erheben sich Aufgaben, die in die Zukunft weisen; die Unklarheiten bleiben echte Probleme. Bei Medicus ist das meist anders: eine Umsetzung seiner umständlichen

Betrachtungen in präzise Fragen und Antworten zeigt oft nur längst bekannte Dinge oder gar Banalitäten. Darum wäre auch eine kurze Inhaltsangabe nicht am Platze, die nur falsche Vorstellungen erwecken müßte.

Was soll man etwa sagen, wenn Medicus großzügig befiehlt: »Alles Lebendige stellt sich dar als in sich geschlossene Einheit. So auch das Kunstwerk,« aber eine Seite später behauptet, daß in der allgemeinen Wirklichkeit die Motive in einen chaotischen Knäuel verwickelt sind, und wieder eine Seite weiter eine neue Modifikation vorträgt. Und dann stoßen wir auf die Stelle: »In der bloßen Natur aber zeigt nichts Einzelnes ein in sich geschlossenes Leben: hier geht alles Dasein in anderes Dasein über. Nirgends ein Ganzes!« Sollen Leben und Natur einander ausschließende Sachverhalte sein? Wohl nicht, da ja Medicus die Natur Leben »zeigen« läßt. Der Dichter hat das Recht, jeder Stimmung nachgebend und sie gestaltend, sich zu widersprechen. Aber in der Philosophie ist ein derartiger Impressionismus oder Expressionismus mehr als peinlich.

Im Vorwort sagt der Verfasser: es sei ihm seit langer Zeit klar, »daß es nicht angeht, die Ästhetik als diejenige Wissenschaft zu behandeln, die — minder ernst als Logik oder Ethik — dann an die Reihe kommen mag, wenn der Philosoph nichts Wichtigeres zu tun hat«. Haben vielleicht Theodor Lipps, Volkelt, Dessoir oder Jonas Cohn und Cohen jene Klarheit nicht längst errungen? Aber die Stellung unseres Verfassers zu der wissenschaftlichen Literatur ist überhaupt ein wunder Punkt: die von ihm erwähnte Auswahl ist nicht nur unzulänglich, sondern es fehlen unsere besten Namen. Lipps, Volkelt, Dessoir werden nicht ein einziges Mal berücksichtigt, ebensowenig Fechner, Meumann, Külpe oder Cohen, von der jüngeren Generation ganz zu schweigen. Und doch handelt Medicus immerfort von Problemen, die durch jene Forscher mannigfache Förderung gewannen.

In der Kunst neigt Medicus besonders zu Hebbel und Hodler. Es hat oft sogar den Anschein, als ob er für bestimmte Künstler und Kunstrichtungen wirbt. Das ist aber gewiß eine Aufgabe, die mit Grundfragen der Ästhetik nichts zu schaffen hat. Und wie wenig durchgreifend klingt alles, was er über Hodler zu sagen hat, verglichen etwa mit der treffsicheren Abhandlung Karl Schefflers (»Talente« 1916), die zwar nicht so schwärmt, aber dafür gerecht wägt. Es wirkt fast tragisch, daß Medicus, der ehrlich und begeistert um neue Kunst sich müht, im Hauptorgan dieser Strömung, dem »Kunstblatt« auf keine Gegenliebe stößt: frostig wird die Ankündigung der Leibbinde, die Schrift sei ein »erster akademischer Versuch einer Würdigung moderner Kunst« abgelehnt. Die Zwitterstellung zwischen Wissenschaft, Journalistik und Poesie ist der unlösliche Konflikt, der die Heimatlosigkeit des Buches in allen Lagern besiegelt, und auch seine Einzelvorzüge heben nicht jenen methodischen Grundirrtum auf.

Rostock. Emil Utitz.

Hans Vaihinger, Nietzsche als Philosoph. Vierte vom Verfasser neu durchgesehene Auflage. Feldausgabe. 1.—10. Tausend. 8°. 80 S. Berlin, Verlag von Reuther & Reichard, 1916.

Einen »Führer durch Nietzsche« hat Otto von Leixner Vaihingers Schrift genannt. Damit traf er den Sinn und den Zweck der Broschüre. Der Verfasser geht jetzt in seiner 4. Auflage über seine ursprüngliche Absicht hinaus. Er will nicht nur »Führer durch Nietzsche« sein, sondern Einleiter in Nietzsche, Zusammenfasser seiner Lehre und überdem Wegweiser zu den »letzten Problemen von Welt und Leben«, zu dem »Sinn des Daseins« (S. 5). Damit hat der Verfasser den Wirkungskreis seiner Schrift bedeutend weiter gespannt, als er ursprünglich mit dieser Arbeit,

die, wie er selbst betont, aus gelegentlichen Vorträgen erwuchs, beabsichtigen konnte. Die neue 4. Auflage des weitverbreiteten Buches über Nietzsche will eine Feldausgabe sein. Im wesentlichen ist sie die gleiche geblieben wie die dritte. Mit dem beabsichtigten weiteren Wirkungsfeld ist eine Erweiterung des Vortrages nicht eingetreten. Und so ist jene erweiterte Wirkung mehr von dem augenblicklichen Neuaufleben des Interesses an Nietzsche zu erwarten als von neuen Qualitäten der Schrift. Den Tausenden, die mit dem Zarathustra im Tornister hinausmarschiert sind, wird das Buch ein neuer Helfer im Verständnis der widerspruchsvollen Gedankengänge und aphoristischen Sprunghaftigkeit Nietzschescher Ethik sein. Für die Fachwissenschaft, in welcher das Vaihingersche Buch seit langem einen ersten Platz einnimmt, bietet die Neuauflage keine neuen Gesichtspunkte. Das Grundprinzip Vaihingers, die Nietzschesche Lehre *sine ira et studio* wie ein Gemälde aufzurollen (S. 14), ist weiterhin festgehalten worden. Vaihinger sieht in Nietzsches Lehre einen positiv gewendeten Schopenhauerianismus, und zwar positiv gewendet unter dem Einfluß des Darwinismus (S. 32). Aus dieser »Umwertung« Schopenhauerscher Willensmetaphysik erklärt er die »sieben charakteristischen Haupttendenzen« bei Nietzsche, und zwar: die antipessimistische, die antichristliche, die antidemokratische, die antisozialistische, die antifeministische, die antiintellektualistische und die antimoralistische. Kurz formuliert erscheint der Nietzscheanismus als optimistisch-voluntaristischer Realismus (S. 79). Doch kann das Eigentümliche, das spezifisch Nietzschesche nach Vaihinger durch solche allgemeine und positive Merkmale überhaupt nicht erfaßt werden, sondern dazu bedarf es eben der Aufzählung »aller jener besonderen negativen Tendenzen, in deren Verbindung das Eigentlichste von Nietzsche besteht«. An aktuellem Reiz hat das Buch Vaihingers durch zwei Gesichtspunkte gewonnen, die beide außerhalb des Buches selbst liegen. Einmal durch die Umwertung Nietzschescher Weltanschauung zu einer politischen Macht durch die Engländer im jetzigen Weltkriege. Anderseits durch den Gegensatz der durch den Weltkrieg geschaffenen politischen Lage zu dem übernationalistischen Ideal Nietzsches vom »guten Europäer«. Diese beiden Momente stehen gegenwärtig im Vordergrund des Bewußtseins der Kriegführenden, und so ist die Frage nach dem eigentlichen Sinn Nietzschescher Gedankenbildung lauter denn je geworden. Sie ist eine unmittelbare Lebensfrage geworden, eine Frage vor allem des deutschen Volkes, gegen dessen angeblichen »Nietzscheanismus« Kanonen und Maschinengewehre mobilisiert worden sind. Was bedeutet Nietzsche? fragt der Denkende im Schützengraben und im bombensicheren Unterstand. Darauf will Vaihinger Antwort geben. In diesem Sinne kann man seiner objektiven, klaren und vereinfachenden Darstellung die weiteste Verbreitung wünschen, wenn man auch gegenüber Kernfragen wie der atheistischen Religiosität des Hammerphilosophen (S. 8, 27, 44, 76) und seiner dämonischen Antithetik nicht nur eine systematische und historische, sondern noch mehr eine psychologische Analyse wünschen würde.

Auch scheint das Künstlerische in Nietzsche zu kurz zu kommen. Vaihinger betont (allerdings in methodischer Absicht) nur den Philosophen in Nietzsche. Dabei werden jene Eigenschaften, die Nietzsche zu einem Führer machten, seine sprachschöpferische Kraft mit dem »ganzen Rüstzeug der antiken und modernen Rhetorik und Stilistik«, seine drei Kunstmittel der Aphoristik, der Lyrik und der Symbolik nur im Vorübergehen gestreift (S. 18—20). Vaihinger sagt wörtlich: »Was nützt denn alle Kunst der Form ohne bedeutenden Inhalt?« (S. 21). Damit tut er den Künstler Nietzsche ab, um sich dem Philosophen zuzuwenden. Ließe sich nicht aber mit der gleichen Gedankenkonsequenz auch nachweisen, daß Nietzsche

seiner innersten Natur nach an erster Stelle der große Künstler war? daß Kunst den eigentlichen Inhalt seiner Seele ausmacht und nur die gedankliche Formulierung des Unbewußten ihm die Form des Philosophen gibt? In der Vaihingerschen Darstellung liegt der Verdacht nahe, daß »Kunst« mit »Kunst der Form« gleichgesetzt wird. Daß alle Kunst der Form nichts ohne bedeutenden Inhalt ist, — kann man Vaihinger nachdrücklich bestätigen. Nun aber müßte gezeigt werden, daß Nietzsche kein bloßer »Künstler der Form«, kein Formkünstler (Artist) ist, sondern daß seine Kunst im höchsten Sinne Inhaltskunst bedeutet, daß Form und Inhalt bei Nietzsche ein Organismus ist. Vaihinger jedoch tut mit der Wendung »alle Kunst der Form« auch die Inhaltskunst ab, — das Inhaltliche überhaupt erscheint ihm als das Philosophische überhaupt. Es erweckt den Anschein, als hätte Kunst *eo ipso* nur eine formale Funktion in der Darstellung eines im übrigen philosophischen Inhaltes. Die Äußerungen Vaihingers über das Ästhetische bei Nietzsche betreffen nur das Formale seiner Kunst. Sie lassen die eigentliche künstlerische Schöpfung Nietzsches im Dunkeln. Nach der ästhetischen Seite hin enthält die Vaihingersche Schrift eine Lücke, die allerdings durch die methodische Beschränkung auf den leitenden Gesichtspunkt erklärt wird.

Breslau. Walter Meckauer.

Adolf Weißmann, Der Virtuose. Berlin 1918, Paul Cassirer, 174 S. gr. 4° und 39 Faksimiles und Lichtdrucke.

Der Verlag bietet in dieser Neuerscheinung eine Gabe von seltenem buchtechnischem Range dar. Papier, Druck und Abbildungen sind von ungewöhnlicher Vorzüglichkeit. Die Wahl der an sich sehr interessanten Illustrationen scheint allerdings ziemlich vom Zufall abgehangen zu haben, doch wird der stattliche Band zweifellos einen Schmuck jeder Bücherei bilden.

Will man eine schriftstellerische Leistung einzig danach bewerten, wie weit sie hält, was im Vorwort versprochen wurde, so darf man das vorliegende Buch als geglückt bezeichnen. Weit davon entfernt, eine geschichtliche oder systematische Darstellung des Virtuosentums als Gesamterscheinung geben zu wollen, bietet Weißmann biographische Skizzen einer Reihe von berühmten, im Deutschland des 19. Jahrhunderts aufgetretenen Instrumentalmusikern. Aus wenig erklärten Gründen bleiben sämtliche Gesangsvirtuosen, mit einziger Ausnahme von Theresa Careño, überhaupt sämtliche Frauen fort; es fehlt die glänzendste Epoche des Virtuosentums vom Ende des 17. bis Anfang des 19. Jahrhunderts, die sich zum großen Teil auf den Opernbühnen abgespielt hat; es fehlen die italienischen, französischen und englischen Schauplätze. In flott hingeschleuderter Manier, mit einer impressionistisch wirkenden Technik, werden die vom Verfasser in fast absichtlich anmutender Regellosigkeit herausgegriffenen Personen und Lebensläufe möglichst auf ihre virtuosischen Elemente hin ausgedeutet, wobei — zumal in den drei größeren Aufsätzen über Paganini, Liszt und Joachim — einige vortreffliche Beobachtungen und schlagkräftige Bemerkungen abfallen. Aber es rächt sich das Fehlen einer von vornherein klaren begrifflichen Grundlage und Abgrenzung, insofern dem Leser trotz aller stilistischen Künste eine eigentliche Belehrung über das Wesen des Virtuosentums vorenthalten bleibt.

Immerhin vermag dies Buch vielleicht das längst fällige Problem einer Theorie des Virtuosentums vom Standpunkt der allgemeinen Kunstwissenschaft aus in Bewegung zu bringen, wozu hier einige kurze Anregungen gegeben seien.

Um zu einer sicheren Begriffsdefinition zu gelangen, wird man meines Erachtens am vorteilhaftesten den philologischen Weg beschreiten. Ein *uomo virtuoso* ist ja wohl

zunächst ein »Mensch mit Mannestugend«, unter welcher in erster Linie die Tapferkeit zu verstehen ist, wie es die französische Hauptforderung an den Virtuosen, er müsse *bravour* beweisen, besonders deutlich zeigt. Diese *virtù* besteht im Überwinden technischer Schwierigkeiten beim Hervorbringen einer Kunstleistung auf beliebigem Gebiet. (Die etwaige Beschränkung auf die Tonkunst wäre mithin als eine willkürliche zu begründen.) Sodann ist es vorläufig gleichgültig, ob es sich um einen produktiven oder reproduktiven Vorgang handelt; zweifellos wird der Begriff des Virtuosischen gemeinhin nur deshalb vorzugsweise auf das Nachschaffen angewandt, weil die Schwierigkeiten des schöpferischen Gestaltens für die große Menge nicht so ins Auge fallen. Wohlbemerkt tritt ein entscheidender Unterschied zwischen Heroentum und Virtuosentum ein: beim ersteren liegt der Hauptton auf dem oft qualvollen Ringen, durch das Schwierigkeiten schließlich vielleicht nicht einmal immer restlos überwunden werden (hierin beruht z. B. das uns Erschütternde an Beethovens Schaffen); im letzteren Falle handelt es sich um die scheinbare Leichtigkeit der Überwindung selbst. Daher im Gegensatz zur tragischen Wirkung des Heroentums das ästhetisch befreiende (Goethe würde sagen »heitere«) Lustgefühl im Zuschauer: statt erwarteter Anstrengung innerhalb menschlich begrenzter Vollbringungsmöglichkeiten trifft man überrascht auf ein göttlich vollkommen wirkendes Lösungsvermögen. Während der Deutsche sich von jeher mehr für das Heroentum des Künstlers begeistert hat, empfindet der Romane aus seinem hohen Formgefühl heraus vorzugsweise die Schönheit der virtuosischen Leistung. Er verfolgt das blendende Endergebnis mit so leidenschaftlichem Eifer, daß es ihm letzten Endes gleichgültig bleibt, ob die gelöste Aufgabe wirklich schwierig war, wenn sie ihm schließlich nur die gewünschte Sensation der glücklich gelösten Spannung schenkt. So ergibt sich bei ihm jene Begriffsverschiebung von einer wirklichen zur bloß fiktiven *virtù*, durch die das Virtuosentum leicht in die bedenkliche Nachbarschaft der Taschenspielerei gerückt wird. Der weniger naive, weit mehr dem Kern der Erscheinung nachgrübelnde Germane bleibt sich der Fiktion so stark bewußt, daß er dem Virtuosentum gegenüber nur selten ein leises Lächeln zu unterdrücken vermag und für diese, von seinem Standpunkt aus geringwertige Klopffechterei nicht einmal einen eigensprachlichen Begriff zu bilden für notwendig erachtet hat. So ist es sicher kein Zufall, daß das Virtuosentum in Deutschland fast immer nur in fremdblütigen Vertretern geglänzt hat. Wo höchste Kunstfertigkeit, wie z. B. bei Joachim, Hans v. Bülow und Rubinstein, gänzlich im Dienst ernstester Kunstausübung aufging, bedeutet die Anwendung des Begriffs Virtuosentum bereits eine Übertragung, wenn nicht gar einen Mißbrauch.

Von hier aus ließe sich vielleicht eine brauchbare Grundlage für eine Theorie des Virtuosentums aller Künste finden.

z. Z. im Felde. Hans Joachim Moser.

Richard Riemerschmid, Künstlerische Erziehungsfragen. Verlag Georg Müller, München 1917. 8°. 20 S.

»Ich glaube nicht, daß die Künstler aus ihrem Innern oder aus den Werken die Nahrung holen können für ihre Phantasie und Gestaltungskraft und ich weiß wohl, daß die Natur die Quelle ist, aus der alle Kunst hervorgeht, daß alle Form von hier genommen ist, daß also auch nichts unentbehrlich für den bildenden Künstler bleibt, als seine Augen sehend zu machen und seine Hand geschickt dazu, nachzubilden, was die Natur vorgebildet hat« (S. 3). Damit ist die unentbehrliche Grundlage für alles künstlerische Schaffen in den bildenden Künsten genannt. Es soll damit jedoch keineswegs der Naturnachahmung das Wort geredet sein. Der Quell, aus der die Kunst fließt, ist eben nicht die Kunst selbst. Es ist herz-

erquickend, in der Zeit technischen Nichtkönnens oder Nichtwollens, in der Mode des Kubismus oder Futurismus und des wirklichkeitsfremden Expressionismus lehrhafte Worte aus dem Munde eines erfahrenen, reifen Künstlers zu hören.

Der Kunstjünger soll lernen, die natürlichen Formen zu beherrschen; nicht die Einzelheiten pedantisch wiederzugeben, sondern die großen Wesenszüge charakteristisch herauszuheben. Als bestes Hilfsmittel wird hierzu die Arbeit nach dem Gedächtnis empfohlen. »Nichts anderes erzieht besser zu einem Sehen, das starke Eindrücke hinterläßt, als das Bewußtsein, auf alles verzichten zu wollen, was nicht so deutlich sich einprägt, daß es im Gedächtnis festgehalten werden kann« (S. 13).

Riemerschmid sieht nun keineswegs in der bloßen Handfertigkeit den Sinn der Kunst. Es kommt vielmehr darauf an, »die Formen leben und reden zu lassen« (S. 6). Man muß die Kunst wie einen einzigen, unersetzlichen Wert gefühlsmäßig in sich erleben, sofern man bei hohem Talent ein großer Meister werden soll. »Wie der Vater und Jurist seine Pflicht schlecht tut, der seinen Sohn nur zu einem guten Juristen erzieht, nicht auch zu einem guten Menschen, so verfehlt sich die Akademie oder Kunstschule, die ihre Schüler nur zu guten Zeichnern oder Malern oder Modellierern erzieht, nicht auch zu Menschen, deren Gesinnung erfüllt ist von Liebe und Ehrfurcht für die Kunst« (S. 6).

Berlin. Alfred Werner.

---

1. Karl Marbe, Die Gleichförmigkeit in der Welt. Untersuchungen zur Philosophie und positiven Wissenschaft. München 1916. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung. VII und 422 S.
2. Karl Marbe, Mathematische Bemerkungen zu meinem Buch »Die Gleichförmigkeit in der Welt«. München 1916. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung. 24 Seiten.

1. Die große Ähnlichkeit oder Gleichförmigkeit der Dinge und Vorgänge in der Welt ist der Gegenstand dieses Buches, das ein philosophisches Werk ist und zugleich tief in die Einzelwissenschaften eingreift. In den ersten Kapiteln bringt der Verfasser Erörterungen über Kausalität und das Wesen der Gleichförmigkeit. Die Gleichförmigkeit der Dinge und Vorgänge in der Welt ist den Menschen etwas so Selbstverständliches geworden, daß auch die Gelehrten vielfach achtlos an ihr vorübergehen, und doch förderte die Forschung z. B. über die Gleichförmigkeit des psychologischen Geschehens viel überraschendes, für Wissenschaft und Praxis gleich bedeutsames Material zutage. Einige Beispiele aus den umfangreichen und zahlreichen Untersuchungen, welche den Ausgangspunkt und die Grundlage des Buches bilden, seien hier aufgeführt. Der Verfasser zeigte 40 Versuchspersonen je 2 beziehungsweise 3 Spielkarten mit der Aufgabe, von den gezeigten Karten eine zu merken und den Namen niederzuschreiben; dabei ergab sich, daß bestimmte Karten bevorzugt wurden. Als Schüler und Soldaten jeweils eine beliebige Zahl von 1—10, von 11 bis 20, von 21—30, von 31—40, von 41—50 zu notieren hatten, wurden am häufigsten solche Zahlen aufgeschrieben, deren Endziffer 5 war, die andern notierten Zahlen traten um so seltener auf, je mehr sich ihre Endziffer von 5 entfernte. Von 561 Versuchspersonen wurden nach einer entsprechenden Instruktion rot und blau 279mal und 22 andere Farbennamen 282mal niedergeschrieben. Nach der Kenntnis solcher Ergebnisse scheinen die Leistungen mancher Gedankenleser nicht mehr so erstaunlich. In einem andern Versuch ließ Marbe von den Versuchspersonen beliebig Wörter aufschreiben, wobei 57 Prozent der notierten Wörter mehr als 1mal vorkamen. Eine Untersuchung über das Schätzen von $^1/_{10}$ Millimeter ergab, daß die Randzehntel

(1, 2, 8, 9, 0) bevorzugt und die mittleren Zehntel (3, 4, 5, 6, 7) vernachlässigt wurden. Wenn man ferner einer größeren Anzahl von Versuchspersonen die Aufgabe stellt, auf ein gegebenes Signal hin von einem bestimmten Ausgangspunkt aus eine beliebige Armbewegung unter n möglichen Bewegungen möglichst schnell auszuführen, so stimmen die von den Versuchspersonen gemachten Bewegungen in großem Umfang überein. Das Studium der Altersangaben auf altrömischen Grabsteinen ergibt die Bevorzugung von Zahlen mit den Endziffern 0, 5 und 8. Das gleiche Resultat ergab sich, als man die Mitteilungen über die Altersangaben bei den Volkszählungen in Alabama, Michigan und in den Vereinigten Staaten einer Untersuchung unterzog. Selbst bei dem Strafausmaß durch die Richter wurden bestimmte Zahlen bevorzugt. Auch die Schreibfehler verschiedener Personen stimmen in weitem Umfang überein; ein und derselbe Fehler wurde oft von 33—70 Prozent der Versuchspersonen gemacht. In einem andern Versuch hatten 138 der lateinischen Sprache unkundige Schüler einen Teil des Lukasevangeliums abzuschreiben; 21 Prozent unter den fehlerhaften Abschriften waren mit Textvarianten identisch. Versuche über Zeugenaussagen lehren, daß nicht nur die richtigen, sondern auch falsche Antworten unter sich übereinstimmen. Eine Reihe von historischen Ereignissen, z. B. die Tanzwut im Mittelalter, die religiösen Epidemien in Rußland, die Tulpomanie und andere, finden durch die Lehre von der Gleichförmigkeit des psychischen Geschehens ihre Erklärung.

Die Bedingungen für die wunderbare Gleichförmigkeit erblickt der Verfasser 1. in der Einwirkung kultureller Faktoren, 2. in der besonderen Bereitschaft mancher »Reaktionen«. Diese besondere Bereitschaft kann bedingt sein durch gewohnte Betätigungen und Bewußtseinsvorgänge; auch Sinneswahrnehmungen, welche einer »Reaktion« vorausgehen, sowie die Richtung der Aufmerksamkeit können die Bereitschaft erhöhen. Daß die in einer bestimmten Richtung wirkende Suggestion die Gleichförmigkeit des psychischen Geschehens erhöht, ist leicht verständlich.

Ausführlich behandelt der Verfasser das Gleichförmigkeitsproblem in der Psychologie, Sprachwissenschaft, in den Geschichtswissenschaften, der sogenannten Völkerpsychologie, der theoretischen Physik, der angewandten Mathematik und der Biologie.

Den Leser dieser Zeitschrift werden am meisten Marbes Ausführungen über die Geschichtswissenschaften interessieren, denn zu den kulturellen Gleichförmigkeiten, die Marbe hier untersucht, gehören auch die Gleichförmigkeiten im Gebiete der Kunst, wo ja nicht selten zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern unabhängig voneinander gleichförmige, künstlerische Leistungen auftraten. Schon in den Bandverzierungen der jüngeren Steinzeit finden sich Ansätze zum Mäanderschema, und das Rokoko und die Spätgotik entwickeln unabhängig voneinander einen Zierstiel, der das Konstruktive gegenüber dem rein Schmückenden zurücktreten läßt. Auch die suggestiv bedingte Übereinstimmung im Denken der Menschen tritt als Gleichförmigkeit der künstlerischen Beurteilung insofern in die Erscheinung, als die im Laufe der Zeit wachsende Übereinstimmung der sich auf Kunstwerke beziehenden Werturteile wesentlich mit der Suggestibilität und geistigen Trägheit der großen Masse zusammenhängt.

Von größter Bedeutung ist das Kapitel über Völkerpsychologie und Rechtsphilosophie. Im einzelnen wird hier gezeigt, daß Wundts Lehre von der Volksseele, von dem Gemeinschaftsgeist und so weiter im wesentlichen auf der Gleichförmigkeit der psychischen Verhaltungsweise der Individuen beruht.

In mehreren Kapiteln behandelt der Verfasser die Wahrscheinlichkeitsrechnung und wichtige Probleme der Logik und der theoretischen Statistik. Das Material

zu den empirischen Betrachtungen und mathematischen Berechnungen bildeten die Einträge über männliche und weibliche Geburten der Standesamtsregister der Städte Würzburg, Fürth, Augsburg und Freiburg i. B. seit 1876.

2. In der kurzen Broschüre »Mathematische Bemerkungen« bringt Marbe sehr wichtige Mitteilungen zur Begründung seiner »Lehre vom statistischen Ausgleich«, deren Einzelheiten jedoch für die Leser der vorliegenden Zeitschrift weniger Interesse besitzen.

Würzburg. Johann Dauber.

Karl Scheffler, Der Geist der Gotik. Leipzig 1917, Inselverlag gr. 8°, 112 S. und 107 Abbildungen.

Wer in Schefflers »Geist der Gotik« eine Vertiefung in die Eigentümlichkeiten und Besonderheiten gotischer Kunst im Sinne von Worringers »Formproblemen der Gotik« zu finden hofft, sieht sich enttäuscht. Nicht die historisch begrenzte Zeit der Gotik bildet den Gegenstand des Schefflerschen Werkes, sondern ein kunsttheoretischer Gedanke, der in seiner Abzweckung und Bedeutung ganz aus dem Rahmen des eigentlich Gotischen heraustritt. Das Gotische in dem hier gemeinten Sinne ist etwas ganz anderes, als was wir sonst unter Gotik verstehen; es ist das eine der beiden Elemente, die, nach Schefflers Anschauung, alle Kunstübung beherrschen. Denn das Kunstschaffen aller Zeiten und Völker geht nach Scheffler auf zwei grundlegende, im Prinzip völlig voneinander verschiedene Elemente zurück. Scheffler nennt sie: das Griechische und das Gotische, indem er die Namen von den Stilformen entlehnt, in denen die von ihm entdeckten Grundrichtungen aller Kunst (er schließt anmerkungsweise auch Poesie und Musik in seine Entdeckung ein, wobei er freilich von Walzels Untersuchungen über die wechselseitige Erhellung der Künste noch keinen Gebrauch machen konnte) in klassischer Weise zum Ausdruck kommen.

Diese Ausweitung historisch fundierter Begriffe erscheint mir, zumal in der schrankenlosen Ausdehnung, zu der sie sich in dem Schefflerschen Buch übersteigert, außerordentlich gewagt; sie muß den Laien notwendig in Verwirrung bringen und dient auch in wissenschaftlicher Hinsicht nicht der Klärung. Zwar hat auch Wölfflin in seinen »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« den Begriff des Barock weit über seine üblichen Grenzen ausgedehnt. Aber hier erzeugt sich in dem Leser der Eindruck, daß diese Ausdehnung eine sachlich geforderte ist, daß der Begriff des Barock durch Wölfflins Erweiterungen erst gleichsam seine natürliche Sphäre gewinnt. Es ist Wölfflin gelungen, den aufmerksamen Leser von der inneren Richtigkeit dieser Erweiterung zu überzeugen. Bei Scheffler bleibt dieser Eindruck aus; und zwar nicht etwa nur aus Mangel an Raum oder aus Mangel an analytischer Schärfe, sondern weil die Schefflerschen Erweiterungen sich überhaupt nur bei einer starken Überspannung des natürlichen Gehalts der von ihm verwendeten Grundbegriffe in ihrem vollen Umfange behaupten lassen. Um es ganz kurz und etwas übertreibend zu sagen: durch Wölfflin werden unsere Begriffe vertieft, während sie durch Scheffler gleichsam gestreckt werden.

Ich schlage darum zwei andere Begriffe vor. Es sind die Begriffe der Formkunst (= griechisch) und der Ausdruckskunst (= gotisch). Und zwar wäre unter Formkunst eine Kunst zu verstehen, die die reine Form als solche kultiviert, so daß diese als das beherrschende Motiv, ja, bei nicht ganz großen Meistern sogar bisweilen als eine Art von Selbstzweck erscheint. Unter Ausdruckskunst verstehe ich dagegen eine Kunst, in der der Ausdruck als solcher voransteht, und die Form im kritischen Falle dem Ausdruck aufgeopfert wird. Diese Begriffe haben den Vorzug,

nicht historisch belastet zu sein und doch annähernd dasselbe auszudrücken, was Scheffler mit seinen Kategorien beabsichtigt.

Nach einem hübschen einleitenden Kapitel, das zu der einseitig auf das griechische Schönheitsideal eingestellten klassizistischen Kunstrichtung in mustergültiger Weise Stellung nimmt, führt Scheffler uns in den Hauptteil seines Buches über, der die beiden Formwelten des Griechischen und Gotischen zum Gegenstande hat. In den nun folgenden Ausführungen über das Wesen des Griechischen und Gotischen verfällt Scheffler zuweilen in den Fehler, daß er die von ihm selbst bestimmte Tragweite seiner Begriffe vergißt und eine Charakteristik dieser beiden Formwelten gibt, die lediglich auf die historischen Zeiträume der griechischen und gotischen Kunst anwendbar sind. So sagt er z. B. daß »der Geist der Gotik sich in Massenkundgebungen auslebe« oder »was im Griechischen ein Saal ist, das wird im Gotischen zur Halle«, oder daß vom gotischen Menschen mit Vorliebe die Vertikal-, vom griechischen mehr die Horizontalrichtung betont werde. Es ließen sich noch zahlreiche ähnliche Beispiele nachweisen, ja man könnte ganze Seiten zitieren, die mit kleinen Ausnahmen denselben Fehler aufweisen.

Aber was versteht denn nun Scheffler überhaupt unter dem Griechischen und dem Gotischen? Aus seiner Darstellung ergibt sich folgendes Bild. Die Kunstwelt des Griechischen ist durch ihren formalen Charakter ausgezeichnet. Das Formprinzip als solches steht an erster Stelle und gilt als unverletzlich. Die Reinheit, die Klarheit der Form wird zum Höchsten, ja, zum Selbstzweck erhoben. So kommt es, daß die Formen selbst dort, wo »sie allgemein leer in der Empfindung bleiben, immer doch technisch und handwerklich einwandfrei sind«. Es entspricht dieser Hochschätzung der Form, wenn ihr eine eigene hohe Stellung im Gefüge des Kunstwerks zuteil wird: sie repräsentiert. Es ist eine Folge dieses griechischen Formgefühls, daß auch in substantieller Hinsicht ein gewisses Gleichmaß begünstigt wird. Man meidet den zu lebhaften Affekt als Störer der Schönheit, die neben der Form den Charakter des Griechischen entscheidend bestimmt, und sucht überall »die Formen der Ruhe und des Glücks«. Denn auch das heftige Leid trübt gleich der allzu starken seelischen Erregung die Ebenmäßigkeit der schönen Form. Das unvollkommen Physische wird im Griechischen auf die Stufe der höchsten Schönheit gehoben, indem es von allen ihm zufällig anhaftenden Mängeln befreit wird. So dringt überall das Typische durch.

Wie das Griechische durch die Form, so wird das Gotische durch den Ausdruck beherrscht. Die Idee, der substantielle Bildgedanke steht im Mittelpunkt des Werkes, nicht, wie häufig im Griechischen, der formale. Und so stark, so hinreißend ist die Kraft dieser inneren Sprache, daß selbst da, wo die äußere Form nicht ausreicht, wo überall technische Mängel sichtbar werden, der innere Zustand vollkommen ausgedrückt wird. Manchmal überwuchert die Idee im Gotischen die Form so sehr, daß diese erdrückt wird; sie verliert allen Eigenwert und sinkt zum symbolischen Träger der Idee herab. »Die Übersteigerung ins Symbolische aber ist, wie die ins Psychische, einer der wesentlichen Züge alles Gotischen.« Und wenn die griechische Kunst nach Glück und Ruhe strebt, als dem sichersten Wohnsitz der Schönheit, so drängt die gotische Kunst nach der Seite »der Unruhe und des Leidens«. Erst in der inneren Bewegung, in der Steigerung aller Empfindungen über das Durchschnittsmaß hinaus, kann sie ihren wahren Charakter offenbaren. Sie sucht die menschliche Seele da auf, wo diese im Kampfe mit sich selber ist, wo sie alles Äußerliche abgeschüttelt hat, wo sie einzig und allein der inneren Stimme lauscht. Sie legt alle seelischen Empfindungen dar; sie fragt nicht nach Schönheit, Klarheit und Ruhe; die innere Bewegung, die Offenbarung dessen, was

sich mit Augen nicht sehen und mit Ohren nicht hören läßt, ist der Gegenstand ihrer Kunst.

Von dieser Wesensbestimmung griechischer und gotischer Kunst geht Scheffler in dem letzten Hauptkapitel seines Buches zu ihrer Realisierung innerhalb der gesamten Kunstgeschichte über. Er beginnt mit einer Schilderung der Höhlenmalereien, in denen er Züge des gotischen Geistes feststellen zu können meint, die sich dann in der ägyptischen Kunst wiederholen. Und nun geht es weiter im Fluge durch alle Kunstepochen hindurch vom Babylonischen bis zum modernen Impressionismus. Auch die indische und die ostasiatische Kunst werden in die Betrachtung hineingezogen und mit einem gotischen Stempel versehen. Am reinsten zeigt sich der gotische Geist in der Gotik selbst und in der Barockkunst, in den großen Bauten der Gotik und in Männern wie Dürer, Grünewald, Rembrandt, Michelagnio, jenem großen Künstler, »in dem der Kampf des griechichen mit dem gotischen Menschen fast verkörpert erscheint«; der griechische Geist hat sich am reinsten in der griechischen und in der Renaissancekunst ausgeprägt.

Was ich an diesen Ausführungen vermisse, ist die Anschaulichkeit und Bedeutsamkeit, die allein durch die Analyse am einzelnen konkreten Bildbeispiel gegeben werden kann, wie es z. B. in Wölfflins kunstgeschichtlichen Grundbegriffen in mustergültiger Weise geschehen ist. Scheffler vermeidet es durchweg, an einer bestimmten Architektur, Plastik oder einem Gemälde innerhalb des großen, ihm zur Verfügung stehenden Kunstmaterials gotische oder griechische Einstellung nachzuweisen. Seine Charakteristiken beschränken sich fast gänzlich auf die Architektur und gehen auch hier nur ganz ins Allgemeine. Der verhältnismäßig geringe Umfang des Werkes kann hier nicht als Entschuldigung dienen, da er dem Verfasser Raum genug zu einer ebenso weitläufigen wie entbehrlichen Abschweifung über indische Kunst gewährt. Sodann ist zu beklagen, daß das reichliche Abbildungsmaterial im Text direkt überhaupt nicht verwertet ist und so für den Durchschnittsleser nur als eine zwar ganz unterhaltende, aber doch ziemlich überflüssige Zugabe in Betracht kommt. Endlich ist zu bemerken, daß Scheffler zu weit geht, wenn er auch im Impressionismus deutliche Spuren des gotischen Geistes zu erblicken glaubt. »Gotisch«, so sagt er, »ist der Impressionismus, weil auch er das Produkt eines erregten Weltgefühls ist, weil ein Wille darin Form gewinnt, weil die Form aus einem Kampf entspringt, weil er in die Erscheinungen die seelische Unruhe des Menschen hineinträgt und weil er die künstlerische Umschreibung eines leidenden Zustandes ist.« Diese Sätze vernichten meines Erachtens alle Klarheit über das Gotische, die die vorangegangenen Schilderungen desselben geschaffen haben.

Übersieht man das Werk als Ganzes, so kann man zwar das Prinzip des Verfassers, zwei so bedeutsame Richtungen wie die des Griechischen und des Gotischen innerhalb der gesamten Kunstübung verfolgen zu wollen, nur loben, kann sich aber nicht verbergen, daß der Verfasser nicht zum Ziel gelangt ist und nur einen Bruchteil seiner Aufgabe zu lösen vermocht hat. Sodann wäre zu wünschen, daß der irreführende Titel bei einer zweiten Auflage in einen seinem Inhalt angemesseneren umgewandelt würde. Als einen solchen schlage ich vor: Formwille und Ausdruckswille; eine Betrachtung über die Motive der bildenden Kunst.

Ich möchte jedoch diese Beurteilung nicht schließen, ohne noch einmal auf die feinen Bemerkungen des ersten einleitenden Kapitels hingewiesen zu haben. Sie beziehen sich auf das Verhältnis der Kunsttheorie zum Kunstschaffen und setzen sich mit einer in solchen Arbeiten selten anzutreffenden Klarheit und Wärme für die Erkenntnis ein, daß nur d i e Kunsttheorie fruchtbar sein kann, die in unmittelbarer

lebendiger Berührung mit den Kunstschöpfungen ihrer und aller Zeiten steht und dem Künstler zu folgen sucht, anstatt ihm Gesetze vorzuschreiben.

Breslau.

Elisabeth v. Orth.

Hermann Sinsheimer, Alte und neue Bühne. München, Hans Sachs-Verlag 1917. 24 S.

In den letzten Jahren erschien gar manche Schrift, die dem Theater galt. »Seit Jahrzehnten wird viel gesprochen und geschrieben von Bühnenreform und Reformbühne«, sagt (S. 23) auch der Verfasser der uns vorliegenden Schrift. Was sie nun selbst auf wenigen Seiten über das Theaterproblem in ästhetischer Hinsicht bringt, scheint uns auch an dieser Stelle der Beachtung wert. Über »Volk und Bühne, Dichtung und Darstellung« (S. 23) spricht der Verfasser und zwar »zu Lasten und zu Gunsten des modernen Regisseurs«, dessen Wünsche und Nöten er ja aus Erfahrung kennt.

Das Volk: nicht im »tendenziösen«, d. h. politischen Sinn des Wortes (S. 17), sondern etwa im Sinne »einer kulturell gebundenen Einheit« (S. 1), das Volk und das Theater bilden einen einheitlichen geistigen Komplex. Das gilt für den Ursprung des Theaters (S. 1) wie für die Grundbedingung der Erfüllung seiner Aufgabe (S. 4, 5, 16, 24). Wenn das genetische Verhältnis aber dahin bestimmt wird, »jede ... lebensfähige Sozialität (!) gebärt ... aus ihrem inneren Reichtum heraus den Wunsch, ein seelisch veredeltes und gesteigertes Abbild von sich auf einem Schaugerüste ... zu sehen und anzustaunen« (S. 1), so scheint es uns der inhaltlichen Folgerichtigkeit zu entbehren, wenn dieses Abbild als ein »nahezu konkretes Spiegelbild« des weiteren bezeichnet wird (S. 1). Das Moment der Spiegelung ist nicht nur unzulänglich, wenn es gilt, die erkenntnistheoretischen Probleme der Wissenschaft zu lösen. Es verdeckt auch die eigentliche Aufgabe der Kunst und besonders der dramatischen, zumal wenn diese im Sinne des Verfassers verstanden wird, der sich so entschieden gegen den Naturalismus ausspricht (S. 12) und gegen seinen bedeutendsten dramatischen Dichter, Henrik Ibsen (S. 18 f.). Der Verfasser korrigiert sich selbst. »Das Theater«, schreibt er an einer Stelle, die bereits tiefer im Zusammenhang des Ganzen steht, »das Theater ist der Weg von der Realität des Volkes zur Idealität der Kunst« (S. 5). Oder: »Die theatralische Kunst entsteht aus der Reibung zwischen Sehnsucht und Wirklichkeitsbewußtsein des Volkes« (S. 5). An die Stelle des optisch-mechanischen Begriffes der Spiegelung tritt der soziologische der Repräsentation (S. 4 f., 7). Und den Abschluß bildet der Gedanke des Symbols, worin die Wirklichkeit in jedem Sinn am positivsten überwunden erscheint (S. 16, 17, 24). Nur schade, daß der Verfasser gerade diesen Begriff einfach übernimmt und ihn gebraucht, als sei er eindeutig klar und sonder Bedenken verwertbar. Auch sonst möchte man der Gedankenentwicklung da und dort (S. 4, 16, 20, 22) mehr begriffliche Schärfe und mehr sachliche Tiefe wünschen.

Des Verfassers Hauptinteresse gilt der Wirkungsweise und den Wirkungsmitteln der Bühne: »Man vernachlässigt den Menschen auf der Bühne. Man vertraut nicht mehr auf den von ihm, von seiner Geste, von seinem Wort ausgehenden Eindruck, d. h. man vertraut nicht mehr auf den ursprünglich theatralischen Eindruck« (S. 14). Und der andere Satz: »Die Bühne ist keine optische, sie ist eine akustische Anstalt« (S. 15). Man wird darin dem Verfasser sehr und doch nicht ganz beistimmen. Aber daran ist es nicht gelegen, daß man ihm rückhaltlos recht gebe: in der Abwehr der optisch-dekorativen Wirkungen (S. 12), in der Wertung der großen Geste und des klingenden Wortes (S. 12, 15, 18, 19, 20). Wir schätzen

es, daß der Verfasser auf die »Grenzen des mimischen Schaubedürfnisses« (S. 12) mit gleichviel Energie und Sachkenntnis hinweist. Wir denken daran, wie W. Trübner einst die Malerei vom Theater freimachen wollte. H. Sinsheimer will das Theater nicht als eine »verschämte Filiale der Kunstausstellungen« wissen. Auch »Psychologik« will er nicht auf der Bühne: »Der Schauspieler ... hat lange genug exzelliert ... in Seelenzerlegung, in technischen Konzessionen an ängstliche Milieuschilderung. Es soll nun wieder all jene menschlichen Elemente, die er bisher psychologisierend aufweisen mußte, in Gestalten zusammenfassen, die seiner künstlerischen Phantasie entspringen« (S. 19). Phantasie und Stil sind die Wortelemente der schauspielerischen Leistung: »beides irreale, imaginäre, jede Wirklichkeit distanzierende Faktoren« (S. 19). Ob man diese Kunstweise wegen ihrer Simplizität expressionistisch (S. 22, 23) oder mit Rücksicht auf das Ethos, das in ihr beschlossen liegt, klassizistisch nennt (S. 17, 22), nehmen wir als eine Frage der Terminologie. Will man tiefer gehen, dann muß man sagen, die vom Verfasser vertretene Kunst der neuen Bühne weist Elemente der klassischen und Elemente der expressionistischen Kunstweise auf: will man Beispiele vom Gebiet der Malerei, so kann man an Feuerbach und seinen »Dante» denken, so gut wie an Hodler und seinen »Tell«. Selbst an Ingres und Delacroix zugleich. Nur nicht an Courbet oder Manet: »Das gedanklich erfüllte und rhythmisch beflügelte Wort ist das Essentielle des Theaters. ... Nur was dem Wort und dem es erhöhenden mimischen Bedürfnisse des Darstellers entspricht und nützt, hat auf der Bühne Daseinsrecht« (S. 15). Und hinter dem »klingenden Wort«, der »großen Geste«, dem »pathetischen Gefühl«, mit einem Wort hinter dem »neuen Pathos« (S. 17) steht das »Gedankliche«, das »Geistige«, das »Unsichtbare«, das »Metaphysische« und »Unsinnliche« (S. 15), wie die Idee hinter der Erscheinung. Der Schauspieler vermählt sie. Er ist dem Theater Erfüllung, der Dichter nur Voraussetzung (S. 19). Die neue Bühne bedarf neuer Dramatiker, die Ibsen ablösen. Der Verfasser weist auf Strindberg hin und auf sein »Pathos der Gestalt und des Wortes« (S. 18). Und auf Paul Claudel, auf Frank Wedekind, auf Sternheim. Also an Kaiser, Hasenclever, Johst denkt er nicht?

Wie schon ersichtlich wurde, stimmen wir dem Verfasser vor allem darin bei, daß er für reine Schauspielkunst (im ästhetischen Sinn) eintritt. Auch für die expressionistische Simplizität — um eine Formel zu gebrauchen — sind wir mit ihm. Aber die Funktion des Wortes können wir unmöglich so hoch schätzen wie er (S. 13: Mystik des Wortes; 15, 19, 20). Dazu möchten wir noch stärker, als es der Verfasser tut, betonen, daß die neue Bühne in seinem Sinne die Bühne unserer Zeit (S. 16 ff.) sein wird. Wir wollen damit die kulturelle Bedingtheit der jeweiligen Kunstform hervorheben: »Es ist nicht zu allen Zeiten alles möglich« (H. Wölfflin). Es ist auch nicht zu allen Zeiten dasselbe Bedürfnis.

Ganz eins sind wir aber mit dem Verfasser, wenn er die Souveränität der Kunst, der Bühne gegenüber dem Nationalen ohne unsachliche Rücksichten vertritt und erklärt: »Distanz sei ihr oberstes Prinzip — Distanz von künstlerischer Gestaltung zu den Daten des nationalen Lebens. So nur kann das Volk zum Geistigen ... hingeführt werden« (S. 23). Nur daß der — zu neuer Wertung gelangende — Begriff des Geistigen im Ganzen der Schrift wenigstens einen reicheren und dadurch klareren Inhalt haben sollte.

München. Georg Schwaiger.

XII.

Illusion und ästhetische Wirklichkeit.

Von

Johannes Volkelt.

I. Der Begriff der Illusion.

1. Ist Illusion eine Bewußtseinshaltung, die zum Wesen der ästhetischen Geistesverfassung gehört? Oder kommt sie auf ästhetischem Boden nur unter bestimmten Bedingungen zustande? Oder ist sie mit dem ästhetischen Verhalten etwa gar unverträglich?

Soll Klarheit in diese Frage kommen, so muß vor allem der Sinn festgestellt werden, den man mit dem Worte »Illusion« zu verknüpfen hat. Ich betrachte zunächst die gewöhnliche Redeweise. In dieser gebraucht man dieses Wort meistens so, daß die damit gemeinte Stellung des Bewußtseins zu seinem Gegenstande geradezu unter den Begriff der Täuschung fällt. »Sich in Illusion befinden« heißt »in Täuschung stehen«. Aus dem Zustande der Illusion ist alles Innewerden der Täuschung, in der man steht, ausgeschlossen. Wird der Getäuschte dann aus irgend einer Veranlassung seiner Täuschung inne, so fühlt er sich durch sie herabgewürdigt. Der Bewußtseinszustand der Täuschung erscheint ihm als etwas, was nicht sein soll. So haftet der Illusion in diesem Sinne der Charakter des Nichtbejahenswerten, des Nichtseinsollenden an. Besonders solche Täuschungen, die in einer Erhöhung des Gegenstandes nach irgend einer Richtung, in einer optimistischen Steigerung bestehen, pflegt man »Illusionen« zu nennen. Von dem sanguinischen Spekulanten, von dem unheilbar Kranken, der an seine baldige Genesung glaubt, von dem mittelmäßigen Dichter, der sich für ein Genie hält, von dem utopistischen Staatsmann sagt man, daß sie in Illusionen leben. Die Anwendung des Begriffs der Illusion hat hiernach das Eigentümliche, daß ihn auf einen bestimmten Fall nur derjenige anwenden kann, der die in diesem Falle vorliegende Täuschung bereits kritisch durchschaute. Wer dagegen gegenüber einem Gegenstande in der gekennzeichneten Bewußtseinsverfassung noch selbst drinnen steht, kann diese unmöglich als Illusion anerkennen. Ich hebe dies ausdrücklich hervor, weil sich, wie wir sehen werden, mit

»Illusion« auch ein Sinn verbindet, bei dem es sich in dieser Hinsicht wesentlich anders verhält. Natürlich kann das kritische, die Täuschung durchschauende Bewußtsein auch derselben Person angehören, die der Täuschung verfallen war: nachher eben erkennt die Person ihren früheren Bewußtseinszustand ernüchtert und beschämt als Illusion an.

Auch die Psychologie spricht von Illusion im Sinne einer Täuschung. Nur liegt hier der Sachverhalt in zweierlei Hinsicht anders als in der Sprache des gewöhnlichen Lebens. Einmal kommt hier jene Nebenvorstellung erhöhender Art in Wegfall. Wenn ich infolge der Bemalung eine Pappschachtel für ein eisernes Kästchen halte, so empfinde ich beim Heben die Pappschachtel als bedeutend leichter, als sie mir unter gewöhnlichen Umständen erscheint. Den Eindruck der auffallenden Leichtigkeit bezeichnet die Psychologie als Illusion. Man sieht: hier kann von einer optimistischen Steigerung nicht die Rede sein. Die Psychologie läßt hinsichtlich der Illusion überhaupt den Gesichtspunkt beiseite, ob durch die Täuschung ein Mehr oder Minder, ein Höher oder Niedriger entspringe. Dagegen gibt die Psychologie dem Illusionsbegriff nach einer anderen Seite eine bedeutende Einengung. Der Psychologe pflegt nur dort von Illusion zu sprechen, wo eine Empfindung oder Wahrnehmung infolge einer irrigen Vorstellung eine sinnliche Änderung erfährt. Diese abweichende sinnliche Beschaffenheit ist es, worin sich das In-Täuschung-Stehen der Empfindung oder Wahrnehmung äußert. Tritt an die Stelle der irrigen die richtige Vorstellung, so verschwindet die Abbiegung der Empfindung oder Wahrnehmung: ihre normale Beschaffenheit ist wiederhergestellt. Man glaubt in der Stille der Nacht ein starkes Brausen zu vernehmen; plötzlich wird man inne, daß ein Insekt im Zimmer herumschwirrt. Sofort hat der Eindruck seinen normalen Charakter gewonnen. Unter dem Einfluß der falschen Vorstellung, daß aus weiter Ferne ein Geräusch zu uns dringe, hatte die Wahrnehmung einen Täuschungscharakter angenommen [1]). Zweckmäßigerweise sollte man daher nur solche Sinnestäuschungen als Illusionen bezeichnen, die, sobald ein Durchschauen der irrigen Vorstellungen eintritt, ihren Täuschungscharakter verlieren [2]).

Abgesehen von diesem besonderen Sprachgebrauch in der Psychologie, spricht die Philosophie von Illusion auch in einem allgemeineren Sinne. Zwar nicht jedwede Täuschung pflegt die Philosophie Illusion zu nennen. Dann würde jeder Irrtum als Illusion zu bezeichnen sein.

---

[1]) Die beiden Beispiele sind den »Grundzügen der Psychologie« von Hermann Ebbinghaus (1913, Bd. 2 S. 18, 20) entnommen.

[2]) Ich möchte daher, um der Reinlichkeit der Begriffe willen, auf das Zöllnersche, Heringsche, Müller-Lyersche Muster und ähnliche Fälle von Sinnestäuschung nicht die Bezeichnung »Illusion« anwenden.

Sondern es handelt sich dabei um solche Vorstellungen, die einerseits ihrem Wesen nach auf Wirklichkeitsgeltung Anspruch erheben, anderseits, gleichfalls ihrem Wesen nach, diesen Anspruch nicht erfüllen. Wo der Täuschungscharakter von Vorstellungen in dieser wesenhaften Doppelseitigkeit begründet liegt, pflegt die Philosophie mit Betonung von Illusion zu sprechen. Gemäß diesem Sprachgebrauch darf ich beispielsweise sagen: wer in der Religion bloße subjektive Überschwenglichkeitsgefühle erblickt, verwandle die religiösen Vorstellungen in Illusionen. Zugrunde liegt hierbei die Überzeugung, daß die religiösen Vorstellungen ihrem Wesen nach Wirklichkeitsgeltung beanspruchen, daß aber anderseits der subjektivistische Religionsphilosoph ihnen diese Geltung nimmt, und daß ich daher, falls dieser Philosoph recht hätte, mit meinen religiösen Vorstellungen in Täuschung stünde. Ebenso darf der atheistische Religionsphilosoph von seinem Standpunkte aus urteilen: die Vorstellungen aller geschichtlichen Religionen seien Illusionen. Wer an dem Wirklichkeitscharakter der Vernunftideen festhält, darf sagen: die Kritik der reinen Vernunft löse die Ideen in Illusionen auf. In der Richtung desselben Sprachgebrauchs liegt es, wenn Hartmann Kants Phänomenalismus als »absoluten Illusionismus« kennzeichnet, oder wenn ich von Nietzsche und Vaihinger urteile, daß sie den Wahrheitsbegriff in Illusion aufheben.

Da es sich zunächst nur um Feststellung der mit dem Worte »Illusion« tatsächlich verbundenen Bedeutungen handelt, so sei hiermit zur Kennzeichnung derjenigen Bedeutung, gemäß welcher die Illusion einfach unter den Begriff der Täuschung fällt, genug gesagt.

2. Doch verbindet sich mit dem Wort »Illusion« oft auch eine wesentlich abweichende Bedeutung. Wenn man von einem Phantasiemenschen sagt, daß er in seinen Illusionen lebe, so meint man nicht notwendig damit, daß sein Bewußtsein in den Täuschungen rein aufgehe. Sondern es kann der Fall auch so liegen, daß das Bewußtsein des Phantasiemenschen gleichsam nur halb der Illusion angehört. Indem er in seinen Illusionen steht und lebt, ist sein Bewußtsein geteilt, zweischichtig, in sich gebrochen und dennoch auch einheitlich. Er glaubt an seine Illusionen und glaubt doch auch wiederum nicht an sie. Sein Bewußtsein hat etwas Schwebendes. Er durchschaut im Untergrunde seines Bewußtseins den Täuschungscharakter des Geglaubten und bejaht dies dennoch. Er ist weit entfernt davon, sich durch seine Illusion als herabgewürdigt, als beschämt anzusehen. Seine Illusion erscheint ihm als etwas Heilsames, nicht als etwas Nichtseinsollendes. Er liebt diese Geteiltheit seines Bewußtseins. Er gibt sich seinem schwebenden Bewußtsein als etwas Erhöhendem und Beglückendem hin. Ich will mit Rücksicht hierauf von schwebender Illusion reden,

während ich jene erste Art als einfache Illusion oder als Täuschungsillusion bezeichnen will.

Schwebende Illusion ist aber nicht etwa nur bei Phantasiemenschen zu finden. Wer, an seinem Buche schreibend, den ermutigenden Glauben hat: er werde die Leser überzeugen, er werde beim Publikum durchdringen, kann doch zugleich in einer unteren Schicht seines Bewußtseins das kritische Bewußtsein haben: aller Erfahrung nach werde sich die Einwirkung des Buches weit bescheidener gestalten. Trotzdem aber braucht durch diese kritische Gewißheit jener optimistische Glaube nicht gestört zu werden. Geteilten Bewußtseins bewegt sich der Schriftsteller in schwebender Illusion. Er durchschaut die Selbsttäuschung und bricht doch nicht mit ihr. Oder man denke an das Reich der Geschlechtsliebe: hier ist nicht nur die einfache, sondern auch die schwebende Illusion weit verbreitet. Wie oft liegt nicht der Fall hier so, daß den Liebenden im Untergrunde seines Bewußtseins der Zweifel beunruhigt, ob die Leidenschaft nicht bald verflogen sein werde; ja dieser Zweifel kann sich auf Grund vielfältigen Selbsterlebens zur bangen Gewißheit steigern; und dennoch gibt er sich seiner Leidenschaft hin, als ob jener Zweifel nicht bestünde. Er will sich selbst täuschen und genießt seine Selbsttäuschung. Besonders oft ist diese Bewußtseinshaltung beim Eingehen solcher Liebesverhältnisse anzutreffen, die in der Mitte zwischen echter Leidenschaft und leichtfertiger Oberflächlichkeit liegen. Man denke etwa an Schnitzlers »Liebelei«.

In seinem Buche über Goethes Faust hat Vischer über die schwebende Illusion (wenn er auch diesen Namen nicht gebraucht) gehaltvolle Worte gesagt. Die Geschlechtsliebe, so führt er aus, ist mit der Phantasietäuschung verknüpft; als wäre »dieser Mann der absolute Mann, dieses Weib das absolute Weib«. Diesen Glauben soll man, so klar man ihn als Illusion erkennt, dennoch festhalten. Alles Wirken ferner führt die Täuschung mit sich, »als ob wir mit dem Wirken mehr erreichten, als dies in Wahrheit der Fall ist«. Und dieser Täuschung, so fordert er, sollen wir uns mit Wissen hingeben. Wir brauchen die Illusion; es ist vernünftig, sie zu hegen [1]). Dieses Werturteil Vischers führe ich nur an, ohne Stellung zu ihm zu nehmen.

---

[1]) Friedrich Vischer, Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts, 1875, S. 287—303. Vischer nennt die Illusion »das Gut der Güter«. »Ein Narr, wer sie sich zerstört!« — Auch ich habe mich, durch Vischer angeregt, in einem Jugendaufsatze (Glück und Wert der Illusion; in der Zeitschrift »Im neuen Reich« 1876, Bd. 2, S. 175 ff.) im Preise der Illusion ergangen.

II. Die Täuschungs-Illusion in den Künsten.

3. Dem ästhetischen Gebiete mich zuwendend, sehe ich mich zunächst nach dem Vorkommen der Illusion im einfachen Sinne um. Gibt es Kunstwerke, zu deren Zweck es gehört, Illusion im Sinne der Täuschung zu erwecken? Ist es mit dem Wesen künstlerischen Schaffens verträglich, den Betrachter täuschen zu wollen?

Zunächst scheint kein Zweifel möglich zu sein, daß diese Frage schlechtweg verneint werden müsse. Will uns die Kunst Wirklichkeit vortäuschen, so unternimmt sie erstens etwas, was sie nicht leisten kann. Denn die Täuschung wird, wenn sie überhaupt zustande kommt, sehr bald durchschaut. Aber auch abgesehen davon kann es zweitens nicht zweifelhaft sein, daß sich auf Betrug kein ästhetischer Wert gründen läßt. Die Kunst versetzt uns ihrem Wesen nach in eine Welt, die uns echt und wahrhaft umfängt, in der wir fest und sicher stehen. Wäre die gekennzeichnete Illusion der Zweck der Kunst, so wäre die Kunst ein Unternehmen mit dem Zweck, uns irre zu führen, uns zu betrügen. Die Kunst würde dann mit dem Wahrhaftigkeitsbedürfnisse des Menschen in Widerspruch treten. Das Ideal eines Künstlers wäre dann der zu Täuschungszwecken arbeitende Verfertiger künstlicher Blumen, der Hersteller künstlicher Edelsteine oder jener Professor Spalanzani (in Hoffmanns Erzählung vom Sandmann), in dessen Marionetten-Meisterwerk Olympia sich Nathanael schwärmerisch verliebt.

Sieht man indessen näher zu, so ist mit dieser prinzipiellen und unanfechtbaren Entscheidung die Frage noch keineswegs erledigt, ob »einfache« Illusion (die »schwebende« Illusion bleibt hier völlig außer Spiel) schlechtweg aus der Kunst verbannt sei. Vielleicht gibt es wenigstens verschiedene Grade des künstlerisch Nichtseinsollenden, so daß um gewisser künstlerischer Vorzüge willen eine gewisse Täuschung innerhalb der Kunst nicht so geradezu abzuweisen wäre. Vielleicht gibt es Täuschungen verschiedenen Charakters, die nicht alle gleich stark dem Wesen der Kunst zuwiderlaufen.

Man bedenke zunächst: jene Entscheidung hat zur Voraussetzung, daß die Kunst uns außerkünstlerische, gewöhnliche Wirklichkeit vortäuschen wolle. Eine derartige Täuschungsabsicht ist unzweifelhaft mit dem Wesen der Kunst unverträglich. Der Fall kann aber doch auch so liegen, daß uns eine Kunst eine andere Kunst vortäuscht. Dann vollzieht sich die Täuschung durchaus auf dem Boden der Kunst. Ein etwa der Malerei angehöriges Kunstwerk läßt in dem Betrachter den Glauben entspringen, daß ein der Baukunst oder der Bildnerei angehöriges Kunstwerk vorliege. Das Gemalte wird täuschenderweise

als körperhaft (als Gesimse, Sockel, Pfeiler usw. oder als ein Werk der Bildhauerkunst) angesehen. Vor allem die Geschichte der Ausstattung der Innenräume bietet zahlreiche Beispiele dar, und da sind es besonders wieder gemalte dekorative Bauformen, durch die der täuschende Eindruck der Körperhaftigkeit erweckt wird. Man denke nur an Pozzo oder an Tiepolo. Überhaupt aber ist die Kunst des Barock und Rokoko reich an Beispielen hierfür. Ich will diese durchaus auf dem Boden der Kunst verlaufende Täuschungsillusion als kunstimmanente oder innenkünstlerische Illusion bezeichnen; diejenige Illusion dagegen, die uns mit gewöhnlicher Wirklichkeit täuscht, mag außerkünstlerisch heißen. Es ist von vornherein zu vermuten, daß die innenkünstlerische Illusion hinsichtlich ihres ästhetischen Wertes anders beurteilt werden muß als die außerkünstlerische.

Noch ein anderer Unterschied macht sich geltend — ein Unterschied, der sowohl die innen- wie die außerkünstlerische Täuschungsillusion angeht. Die Täuschung kommt das eine Mal völlig zustande. Der Betrachter steht in Täuschung einfach drinnen. Der Erzeuger des künstlerischen Gebildes sieht seine Absicht erreicht. Das andere Mal weist die Bewußtseinsverfassung des Betrachters keine volle Täuschung auf; sondern es findet nur ein Heranstreifen an Täuschung statt. Das Bewußtsein des Betrachters ist zwar auf Wirklichkeitsglauben eingestellt; allein diese Einstellung gelangt nicht zur Verwirklichung. Es bleibt beim Ansatz, beim Anlauf. Das kritische Bewußtsein des Betrachters tritt hemmend dazwischen. Ich will in dem ersten Fall von ungehemmter[1]), in dem zweiten dagegen von gehemmter Täuschungsillusion sprechen. Zweifellos hängt das Urteil über den ästhetischen Wert oder Unwert einer vorliegenden Täuschungsillusion davon ab, ob sie dem ungehemmten oder dem gehemmten Typus angehört.

Man sieht: auch innerhalb der »einfachen Illusion« kann eine Geteiltheit des Bewußtseins eintreten. Allein es darf diese Geteiltheit nicht mit der »schwebenden Illusion« verwechselt werden. Die Geteiltheit des Bewußtseins, von der jetzt die Rede war, steht — stark ausgedrückt — unter dem Zeichen des Betruges. Das »Stehen in Täuschung« wie auch das bloße Eingestelltsein hierauf wird als etwas Nichtbejahenswertes gefühlt. In der schwebenden Illusion dagegen gilt die Täuschung als etwas Gutes, Förderndes, Beglückendes.

4. Außerkünstlerische Täuschungsillusion wird beispielsweise im Wachsfigurenkabinett erzeugt. Der Verfertiger von Wachsfiguren will lebendige Wirklichkeit in höchstmöglichem Grade vortäuschen. Wenn

[1]) Nur von der ungehemmten Täuschungsillusion sonach gilt, was Julius Pap ganz allgemein sagt: »Die eigentliche Illusion durchleben wir naiv, gedankenlos« (Kunst und Illusion 1914, S. 6).

der Betrachter durch die vor ihm stehende Gestalt zu dem Wahne gezwungen werden könnte, daß das dargestellte Individuum der lebendige Mensch selbst sei, so wäre dies der Triumph des »Künstlers«. Freilich kommt diese volle Täuschung wohl nur in allerseltensten Fällen zustande. Das Wissen des Betrachters von Ort, Zeit und Umständen läßt dies nicht zu; es tritt dem emporstrebenden Wirklichkeitsglauben hemmend in den Weg. Wenn jemand etwa Friedrich den Großen als Wachsfigur vor sich sieht und den Eindruck hat, als ob der König leibhaftig vor ihm stünde, so ist sein Bewußtsein in die Richtung des Wirklichkeitsglaubens hineingezogen, aber eben nur in die Richtung. Er ist auf dem Sprunge, dem Könige leibhaftige Gegenwart zu geben; aber das Wissen des Betrachters stellt sich dieser Bereitschaft entgegen. Wie sollte denn auch Friedrich der Große heute in diesen Saal getreten sein? So liegt also hier gehemmte Täuschungsillusion vor. Wenn dagegen jemand ein in einem Parke aufgestelltes Reh eine kurze Weile für ein lebendiges Reh hält, so ist außerkünstlerische Täuschungsillusion der ungehemmten Art vorhanden.

In wesentlich derselben Weise wie hinsichtlich der Wachsfiguren würde von der Bewußtseinshaltung gegenüber dem Panorama zu urteilen sein. Nur liegt hier die Sache verwickelter, weil hier zur Erzeugung der Illusion einerseits bemalte Flächen, anderseits körperhafte Dinge verschiedenster Art benutzt werden. Eduard v. Hartmann hat über das Verhältnis des Panoramas zum Ästhetischen eingehende und lehrreiche Erörterungen gegeben. Er sieht mit Recht den Zweck des Panoramas in »außerästhetischer Illusion« [1]).

Was ich über die Bewußtseinshaltung des Betrachters in der außerkünstlerischen Täuschungsillusion gesagt habe, bedarf noch einer Ergänzung. Es wäre keine völlig zutreffende Beschreibung, wenn dabei stehen geblieben würde, daß ein Zusammen von aufstrebendem Wirklichkeitsglauben und hemmendem kritischen Wissen stattfinde. Eine solche Gespaltenheit deckt sich nicht mit dem tatsächlichen Bewußtseinsbefund. Wir entdecken zwar diese Geteiltheit in uns, wenn wir uns auf das besinnen, was wir angesichts einer Wachsfigur oder eines Panoramas erleben. Allein dieses Sichaufsichbesinnen bedeutet ein Hervorziehen aus dem Hintergrunde unseres Bewußtseins; mit anderen Worten: wir verfahren zergliedernd, indem wir jene beiden Komponenten (die Bewußtseinseinstellung und das hemmende Wissen) herausheben. Der Vordergrund des Bewußtseins weist eine solche Gespaltenheit nicht auf; vielmehr ist es ein einheitliches Sichgehaben des Bewußtseins, was wir unmittelbar in uns vorfinden. Dennoch

[1]) Eduard von Hartmann, Philosophie des Schönen 1887, S. 647 ff.

aber besteht das Charakteristische und Wesenhafte unserer Bewußtseinsverfassung in jenem Gegeneinander der beiden Komponenten. Des Rätsels Lösung liegt offenbar darin, daß zugleich mit jenem Gegeneinander von Einstellung auf Wirklichkeitsglauben und hemmendem Wissen eine aus diesem Gegeneinander erwachsende einheitliche Bewußtseinsqualität vorhanden ist und diese den Vordergrundscharakter des Bewußtseins bestimmt. Die beiden Komponenten gehen, nebstdem, daß sie als solche bestehen bleiben, zu einer charakteristischen Gesamtqualität zusammen. Diese Gesamtqualität erhält ihr Charakteristisches von den beiden Komponenten, ohne doch selbst in sie zu zerfallen. Ihr Charakteristisches aber läßt sich vielleicht am besten dadurch bezeichnen, daß wir das gegenständliche Aussehen des Gebildes, dem gegenüber wir uns in dieser Bewußtseinsverfassung befinden, ins Auge fassen. Es ist das Aussehen des »Als ob«. Uns sieht diese Figur so an, »als ob« sie Friedrich der Große wäre. Wir stehen in der Verfassung eines sich uns wie wirklich aufdrängenden Scheineindrucks. Die Wachsfigur erscheint unserem Sehen als mit einer eigentümlichen gegenständlichen Gestaltqualität ausgestattet. Jene gekennzeichnete Gesamtqualität des Bewußtseins erleben wir eben in Form dieser gegenständlichen Gestaltqualität.

5. Wenn ich mich jetzt der kunstimmanenten Täuschungsillusion zuwende und hiermit das Gebiet der eigentlichen Kunst betrete, so halte ich mir vor Augen, daß nicht nur zahlreiche, sondern auch höchst verwickelte Erscheinungen unter diesen Gesichtspunkt fallen. Namentlich die Wand- und Deckenmalerei und hier wieder vor allem die Kunst des Barock und Rokoko ist der Boden, wo sich innenkünstlerische Täuschungsillusion in verschiedensten Formen entfaltet. Ein genaueres Eingehen auf die hierhergehörigen Typen und deren Mischformen und Zwischenstufen würde tief in die Ästhetik der Malerei und Baukunst hineinführen. Dem Zwecke der hier beabsichtigten Untersuchung gemäß kann es für mich nur darauf ankommen, die prinzipiellen Möglichkeiten herauszuheben.

Ich fasse zunächst die gemalte Architektur an den Wänden von Innenräumen (Kirchen, Festsälen, Treppenhäusern und dergleichen) ins Auge. Dienen die gemalten Bauglieder (Vorsprünge, Nischen, Pfeiler, Säulen, Gesimse, Bögen, Zierformen verschiedenster Art) lediglich zur Belebung und Ausfüllung der Fläche, so liegt grundsätzlich der gleiche Fall vor, wie wenn Blumen, Früchte, Kranzgewinde, Vögel, Tapetenmuster zum Wandflächenschmuck benutzt werden. Hier ist von Täuschungsillusion keine Rede; die Malerei bleibt hier innerhalb ihrer Sphäre. Die Bauglieder haben hier für die Malerei ausschließlich die Bedeutung eines besonderen Gegenstandes. Diese malerisch-gegenständliche

Bedeutung gemalter Bauglieder lasse ich hier beiseite. In unserem Zusammenhang sind nur solche Fälle von Wichtigkeit, wo im Betrachter die Täuschung entsteht, daß die gemalten Bauformen Körperlichkeit haben. Unser Sehen gibt dann den flächenhaften Baugebilden körperhafte Wirklichkeit. Sie erscheinen als das Werk des Architekten, nicht des Malers. Und zwar liegt hier häufig nicht nur Einstellung auf Wirklichkeitsglauben vor, nicht bloß ein Anlaufnehmen; sondern es kann hier zu ungehemmtem Vollzuge der Illusion kommen. Wir dürfen dann in vollem Sinne von Illusionsarchitektur sprechen.

Pozzos und Tiepolos Kunst ist überreich an Ausbeute hierfür. In dem Chore von San Ignazio in Rom hat Pozzo wirkliche und gemalte Bauglieder zu einer berauschenden Gesamtwirkung vereinigt. Ebenso meisterhaft beherrschte Tiepolo die Behandlung der gemalten Stuckornamentik. Man hat sich hierbei überhaupt daran zu erinnern, daß, während die frühere Zeit »die schwere, gefährliche und kostbare Stuckornamentierung und Kassettierung« körperhaft ausführte, man in der Zeit Tiepolos den billigeren und ungefährlichen Weg vorzog, den Deckenstuck nur zu malen. Das Treppenhaus wie auch der Kaisersaal in dem Würzburger Residenzschloß sind reich an Beispielen für das Zusammenwirken von körperhafter und gemalter Stuckornamentik. Im Palazzo Labia in Venedig überzieht eine »fabelhaft gut gemalte Scheinarchitektur« die Wände des Saales und gibt zwischen den gemalten Pilastern »Durchblicke in einen Festraum hier und auf eine Reede dort mit einer täuschenden panoramaartigen Wirkung« [1]). Die in diesem Beispiel infolge ihrer Verquickung mit der gemalten Architektur mit herangezogenen gemalten Menschengestalten gehen uns in dem gegenwärtigen Zusammenhange noch nichts an. Noch mag die Außenseite des Bamberger Rathauses erwähnt sein: sie zeigt uns gemalte Säulen, zwischen ihnen einen gemalten Vorhang, der, ins Körperhafte übergehend, ein wirkliches Fenster zu einem Teile wirklich verdeckt und von einem rundplastischen Engel gehalten wird. Der Künstler wollte offenbar beweisen, wie sehr er durch seine Malerei täuschen könne [2]).

Wie ist denn nun dieses Vortäuschen körperhafter Bauformen ästhetisch zu bewerten? Keinesfalls liegt hier dieselbe grobe Täuschung vor wie etwa dort, wo jemand, an den Schaufenstern eines modernen Warenhauses vorübereilend, eine dort aufgestellte Gruppe von Herren und Damen einen Augenblick für lebendige Wirklichkeit hält. Dort gehört die vorgetäuschte Wirklichkeit der gewöhnlichen Lebenswirklichkeit an, während in unseren Fällen die vorgetäuschte

---

1) Franz Hermann Meißner, Tiepolo 1897, S. 35 f., 40 f.

2) Vgl. Friedrich Leitschuh, Bamberg 1914 (Berühmte Kunststätten, Nr. 63), S. 188.

Wirklichkeit selbst wieder eine Kunstwirklichkeit ist. Eine Kunst — die Malerei — täuscht mir eine einer anderen Kunst — der Baukunst — angehörende Wirklichkeitsweise vor. Ich werde also durch den Künstler nicht aus der Kunstsphäre hinausgetäuscht. Es liegt eben kunstimmanente Täuschungsillusion vor. Einem Betruge, stark ausgedrückt, stehe ich freilich auch hier gegenüber. Aber dieser Betrug spielt sich doch durchaus auf dem Boden der Kunst ab. Daher ist diese Täuschungsillusion viel leichter zu ertragen, als es der Fall wäre, wenn der Betrachter über die Grenze der Kunst hinausgetäuscht würde. Aber auch diese innenkünstlerische Täuschungsillusion läuft doch wider den Charakter der reinen, strengen Kunst. Auf einen Betrug läßt sich, und seien die angewandten Mittel noch so künstlerisch, unter keinen Umständen ein vollkommen künstlerischer Wert aufbauen.

Es versteht sich von selbst: wo gemalte Architektur an Wand oder Decke als gemalt wirkt, also das Auge nur zu der Art von Tiefensehen aufgefordert wird, wie wir es gegenüber jedem Gemälde ausüben, dort ist überhaupt von Täuschungsillusion nichts vorhanden. So gehört beispielsweise das reiche architektonische Scheingerüste, das Michelangelo der ungegliederten Decke der Sixtinischen Kapelle gab, überhaupt nicht hierher.

Dagegen sind solche Fälle, wo gemalte menschliche Gestalten wie Werke der Skulptur wirken wollen, ähnlich zu beurteilen wie Wand- und Deckenmalereien, die als wirkliche Architektur genommen sein wollen. Hier bringt der Maler vor allem durch die Wahl der Farben den Eindruck des Marmornen oder Bronzenen in solchem Grade hervor, daß sich der Betrachter geformtem wirklichen Stein oder Metall gegenüber zu befinden glaubt. Ungehemmt freilich wird hier die Täuschung wohl schwerlich jemals zustande kommen. Die kritische Gewißheit stellt sich hier sofort mit Entschiedenheit ein. Das Bewußtsein des Betrachters wird hier nur in die Richtung auf Einstellung im Sinne des Wirklichkeitsglaubens gebracht. Die grau in grau gemalten Gestalten der beiden Johannes beispielsweise auf der Außenseite der Flügel des Genter Altares stellen Steinbilder, in gemalten Nischen auf gemaltem Sockel stehend, dar. »Der Beschauer soll glauben, er habe wirkliche Sandsteingebilde vor sich.« [1]) Hiermit kann nur gemeint sein, daß im Beschauer ansatzweise der Wirklichkeitsglaube angeregt wird, aber sofort an dem kritischen Wissen des Beschauers eine Hemmung erfährt. In Gegensatz hierzu haben die gemalten Marmor- und Bronzefiguren von nackten Männern und Kindern, durch die Michelangelo die Umrahmungen seiner Bilder an der Decke der Sixtinischen Kapelle

[1]) Ludwig Kaemmerer, Hubert und Jan van Eyck 1898, S. 23.

belebt hat[1]), nichts mit Täuschungsillusion zu schaffen. Sie wollen einfach als Werke der Malerei gesehen werden.

6. Erheblich anders ist zu urteilen, wo Wand- oder Deckenmalerei durch die starke Entwicklung des Tiefensehens, zu dem der Betrachter veranlaßt wird, den Eindruck erweckt, als ob uns keine starre Wand oder Decke gegenüberstünde, sondern statt dessen für das Auge eine freie weite Erstreckung in die Tiefe vorhanden wäre, und als ob dieser Tiefe die vom Maler flächenhaft aufgetragenen menschlichen und sonstigen Gestalten körperhaft angehörten. Auch hier ist es eine andere Art von Wirklichkeit, die uns vom Maler vorgetäuscht wird. Nur ist es nicht ganz leicht, diese vorgetäuschte Wirklichkeit zu charakterisieren.

Zunächst fallen hierbei jedermann die pompejanischen und römischen Wandgemälde ein. Und zwar wird besonders an die Wandgemälde des sogenannten zweiten Stiles zu denken sein. Die ganze Wand erscheint als verwandelt in landschaftliche Ausblicke. Oder man sieht etwa durch ein in der gemalten Mittelnische angebrachtes gemaltes Fenster in eine offene, von mythologischen Gestalten belebte Gegend oder in eine enge Straße. Aber auch der sogenannte vierte Stil kommt in Frage: das Gesamtwandbild »mit seinen vielfachen Gründen, zahllosen dünnen Stützen, Perspektiven und Durchblicken soll den Eindruck eines unendlichen Raumes machen«[2]). Aus der neueren Kunst bietet die profane und kirchliche Deckenmalerei des Rokoko und wieder vor allem Tiepolo zahlreiche überraschende Beispiele dar. Nicht die begrenzende Decke glaubt das Auge wahrzunehmen, sondern zu Wolken und Himmelshöhen wird der Blick emporgetragen. Das Deckenbild in der Kirche della Pietà in Venedig zeigt, mit welchem Gewimmel und Taumel schwebender, stützender, die kühnsten Luftsprünge wagender Gestalten er den Himmelsraum bevölkerte. »Der Zuschauer sollte jetzt wirklich glauben, daß statt Kuppel und Decke der Himmel über ihm lachte und seine Herrlichkeiten enthüllte.« Oder es verwandelt sich die Wand für ein naives Beschauerauge in eine Festhalle mit einer an einem Tische sitzenden Hofgesellschaft[3]). In Gegensatz hierzu mag man an die Fresken Giottos, Mantegnas, Pinturicchios, del Sartos denken: sie werden lediglich mit demjenigen Tiefensehen aufgefaßt, wie es auch jedem Tafelgemälde gegenüber in Wirksamkeit tritt. Ein interessanter

[1]) Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 9. Aufl. Bd 3 (bearbeitet von Adolf Philipp) 1913, S. 223. Vgl. Anton Springer, Raffael und Michelangelo, 2. Aufl. 1883, Bd. 2, S. 162 f.

[2]) Vgl. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 1, 8. Aufl. (bearbeitet von Adolf Michaelis) 1907, S. 304, 323, 403 ff., 432 ff.

[3]) Meißner, Tiepolo, S. 26, 41.

mittlerer Fall scheint mir in Raffaels Amor- und Psyche-Fresken in der Farnesina vorzuliegen. Wenn hier das Auge in den blauen Himmel hinaufzusehen glaubt, so ist dies eine Tiefenwirkung, die über die Leistung eines Tafelbildes fühlbar hinausgeht, ohne indessen noch an die Tiefenillusion der Deckenmalereien des Barock heranzukommen.

Es kann sich für mich nicht darum handeln, zu ermitteln, in welcher Bewußtseinsverfassung sich der altrömische Betrachter oder der Zeitgenosse Tiepolos vor solchen Malereien befand. Ebensowenig will ich untersuchen, was der künstlerisch ungeübte, mit den bildenden Künsten in keiner Fühlung stehende Mensch in solchen Fällen sieht oder zu sehen glaubt. Hier interessiert mich (wie auch schon in allen bisher betrachteten Fällen der von Künstlern hervorgerufenen Täuschungsillusion) allein die Frage, wie sich der künstlerisch gebildete, künstlerisch gereifte moderne Betrachter in solchen Fällen verhält.

Ein vollkommenes Stehen in Täuschung wird wohl nur in seltenen Fällen, und auch da nur für kurze Augenblicke eintreten. In der Regel kommt es nur, mehr oder minder, zu einem Einstellen des Bewußtseins auf Wirklichkeitsglauben. Seien die malerischen Mittel der Täuschung auch noch so erfindungsreich gewählt und auch noch so geschickt gehandhabt (wie etwa bei Tiepolo), so ist doch das kritische Wissen von so aufdringlicher Art, daß sich die Einstellung des Bewußtseins auf Wirklichkeitsglauben unmöglich verwirklichen kann. Konkret gesprochen: dem Betrachter gilt es beispielsweise schlechtweg für unmöglich, daß die wirkliche Jungfrau Maria dort oben auf Wolken throne, oder daß sich dort eine Landschaft mit mythologischen Gestalten, etwa mit Jo und Argus, ausdehne. Hieran scheitert die Tendenz auf Wirklichkeitsglauben.

Was ist es nun für eine Wirklichkeitsweise, die wir meinen, wenn wir den Eindruck erhalten: dieses Decken- oder Wandbild sehe wie Wirklichkeit aus? Sehen wir diese Tische, Wolken, Menschen, Heiligen, Engel in der Tat wie leibhaftig-wirklich, wie außerkünstlerisch-wirklich, wie dem prosaischen Wirklichkeitsboden zugehörig an? Ich glaube nicht, daß damit die Bewußtseinsverfassung eines künstlerisch gebildeten modernen Betrachters richtig wiedergegeben wäre. Wir fühlen uns durch die Wirklichkeitsweise, mit der uns die Gestalten der pompejanischen Wandgemälde oder des Tiepolo gegenübertreten, keineswegs aus dem Rahmen der Kunst hinausgeworfen, keineswegs auf den Boden der außerkünstlerischen Existenz verwiesen. So verhält es sich beim Betrachten von künstlichen Blumen, Gartenfiguren, Automaten, Wachsfiguren. Hier dagegen fühlen wir uns, so körperhaft auch Tische, Wolken, Menschen, Engel erscheinen mögen, doch immer noch als umfangen von der Kunstsphäre. Aus der Erscheinungsweise

der Malerei freilich sind wir hinausversetzt; die Malerei täuscht uns eine außermalerische Wirklichkeitsweise vor. Aber diese außermalerische Wirklichkeitsweise gehört doch immer noch irgendwie dem Bereiche der Kunst an. Es ist eine andere Kunstwirklichkeit, die uns die pompejanischen Wandgemälde und Tiepolo vortäuschen. Ich glaube, das Richtige zu treffen, wenn ich die andere Kunstwirklichkeit, die uns durch die gekennzeichneten Malereien vorgetäuscht wird, als verwandt der Theater- oder Bühnenwirklichkeit bezeichne. In dem früher betrachteten Falle täuschte die Malerei uns körperhafte Bauformen, also Architekturwirklichkeit vor; hier sind es Bühnenbilder, oder genauer: es ist eine auf derselben Wirklichkeitsstufe mit den Bühnenbildern stehende Wirklichkeit, was uns durch die Malerei vorgetäuscht wird. Auch hier also handelt es sich um kunstimmanente Täuschungsillusion. Im Kaisersaal der Würzburger Residenz sieht man hinter einem hochgenommenen, in Stuck geformten Vorhang ein die Hochzeit Barbarossas darstellendes Fresko: die Gestalten erscheinen uns wie ein lebendes Bild auf einer Bühne[1]).

Anders liegt natürlich die Sache, wenn ein künstlerisch ungebildetes und unvorbereitetes Individuum zum ersten Male etwa vor die Wandgemälde im Palazzo Labia in Venedig tritt: hier kann es, wenn auch nur für wenig Augenblicke, zu vollem »Stehen in Täuschung« kommen. Hier läge außerkünstlerische Täuschungsillusion vor.

7. Auch die Bühnenmalerei scheint in den hier betrachteten Zusammenhang hineinzufallen. Der Hintergrund der Bühne zeigt uns den Ausblick auf Hügel oder hohe Berge, auf ein Dorf oder eine Stadt, auf das Meer und dergleichen. Wir sehen hier in die Tiefe hinein: nicht so wie angesichts eines Tafelgemäldes, sondern mit körperhafter Ausgestaltung des sich vor uns in die Tiefe erstreckenden Raumes. Das Tafelgemälde hält, bei noch so gelungener Perspektive, doch als Fläche vor unseren Augen stand. Sitzen wir dagegen im Theater, so löst sich die Hinterwand der Bühne völlig in eine mehr oder weniger gestaltenerfüllte Tiefe auf. Der Theatermaler, so scheint es, täuscht uns eine körperhafte Wirklichkeit vor, ähnlich wie Wandgemälde der pompejanischen Künstler oder Tiepolos.

Ja, bei oberflächlicher Betrachtung scheint in der Bühnenmalerei noch ein gröberer Betrug vorzuliegen. Denn jenen Wandgemälden gegenüber kommt es bei einem künstlerisch gebildeten Betrachter nur

[1]) Wie grob-naiv bei Tiepolo Malerei und Wirklich-Körperhaftes ineinander übergehen, zeigt sich in der Würzburger Residenz darin, daß mehrfach ein gemalter Menschenleib sich fortsetzt in ein körperhaftes Bein oder einen körperhaften Arm oder gemalten Figuren körperhafte Dinge (z. B. eine Lanze oder ein Musikinstrument) in die Hand gegeben werden.

bis zu einem Ansatz auf den Wirklichkeitsglauben hin; die kritische Gewißheit tritt hemmend dazwischen. Der Zuschauer im Theater dagegen gibt sich ununterbrochen dem Glauben an die Tiefenerstreckung der im Hintergrunde der Bühne gesehenen Hügel, Häuser usw. hin. Das Geschehen auf der vollkörperlichen Bühne findet für den Zuschauer nicht etwa eine harte Grenze an einer Hinterwandsfläche, sondern die Raumgestaltung, in der dieses Bühnengeschehen verläuft, setzt sich in stetigem Übergange mit den tatsächlich unwirklichen, aber für wirklich gehaltenen Tiefenerstreckungen des Hintergrundes zu einem zusammenhängenden Raumganzen zusammen. Hiernach scheint die Bühnenmalerei den Zuschauer in eine weit gröbere Wirklichkeitstäuschung zu versetzen als etwa pompejanische Wandlandschaften.

Bei genauerer Unterscheidung indessen stellt sich die Sachlage wesentlich anders dar. Man hat zu bedenken: die Theatermalerei gehört nicht zur Malerei in dem Sinne, daß sie sich lediglich durch die Gliederung der Malerei ergäbe, wie dies der Fall ist, wenn die Malerei in die Zweige der Landschafts-, Stilleben-, Sittenbild-, Bildnismalerei und dergleichen eingeteilt wird. Vielmehr ist die Theatermalerei ein organisches Glied der Bühnenkunst, und diese darf als eine besondere Kunst gelten. Und so empfindet denn auch der Zuschauer das, was er als Hintergrund der Bühne sieht, unwillkürlich als zur Bühnendarbietung gehörig, nicht aber als eine eigentliche Malerei. Er fühlt daher auch die Körperhaftigkeit des Hintergrundes nicht wie eine Überschreitung der künstlerischen Grenze, nicht wie ein im Widerspruch mit der vorliegenden Kunst Vorgetäuschtes; sondern er bejaht die Tiefenerstreckung des Hintergrundes als etwas, was künstlerisch in der Ordnung ist, als etwas im Wesen der Bühnenkunst Liegendes. In der Bewußtseinshaltung des Zuschauers findet sich daher auch nichts von einer kritischen Einstellung gegen etwas künstlerisch Ungehöriges, nichts von Auflehnung, wie sie gegenüber einem Getäuschtwerden durch den Künstler stattfindet. Und taucht im Bewußtsein des Zuschauers der Gedanke auf: in Wahrheit existiere das Bühnendorf, das Bühnenmeer, die Bühnenferne doch nur als Fläche, so empfindet er vielmehr diesen Gedanken als etwas Ungehöriges und sucht ihn zu verdrängen.

Ich habe immer nur von dem Hintergrund der Bühne gesprochen. Das gleiche gilt selbstverständlich auch hinsichtlich der im Vorder- und Mittelgrund der Bühne vorkommenden Malereien, soweit sie den Eindruck machen, sich körperhaft in den Bühnenraum einzugliedern. Es gibt ja auch Malereien auf der Bühne, die nicht diese Aufgabe haben: wie etwa Bilder, die das Bühnenzimmer schmücken, oder Tapetenmuster an seinen Wänden.

Soll das Verhältnis der Bühnenmalerei zum Illusionsbegriff völlig klargestellt werden, so ist noch folgendes zu erwägen. Der vollkörperliche Bühnenraum mit seinen vollkörperlichen Dingen ist selbst schon als Kunstwirklichkeit anzusehen. Die Wirklichkeit des Bühnenkunstwerks fällt jeweilig mit einem Stück prosaischen Wirklichkeitsraumes zusammen. Dieser außerästhetische Wirklichkeitsraum wandelt sich hierdurch in eine ästhetische Wirklichkeit. Die ästhetische Wirklichkeit des Bühnenraumes steht zwar in der außerästhetischen, gewöhnlichen Raumwelt mitten drinnen; aber sie berührt sich mit dieser nicht. Berührungslos, weder störend noch selbst gestört, geht die vollkörperliche Wirklichkeit des Bühnenkunstwerks durch die prosaische Wirklichkeit der Dingwelt hindurch. Obwohl sie einen Ausschnitt aus der gewöhnlichen Raum- und Dingwelt bildet, schneidet sie sich doch nicht mit dieser. In diese mitten hineingestellt, ist sie doch eine gänzlich andere Raum- und Dingwirklichkeit. Auch die sprechenden und sich bewegenden Schauspieler gehören der ideellen ästhetischen Wirklichkeit an. Sie stehen in ihrem Verhältnis zur gewöhnlichen Wirklichkeit prinzipiell auf der Stufe des marmornen oder bronzenen Feldherrn. Sie sind Glieder eines sie räumlich umfangenden Kunstwerkes.

Was ich sonach sagen will, ist dies: die Scheintiefe der Hinterwand setzt nicht etwa eine außerästhetische vollkörperliche Wirklichkeit fort, sondern eine selbst schon als ästhetische Wirklichkeit existierende vollkörperliche Raum- und Dingwelt. Die Scheintiefe des Hintergrundes ist aus der ästhetischen Wirklichkeit des Bühnenkunstwerkes wesensgesetzlich herausgeboren.

Sonach ist klar: der körperhafte Eindruck der Bühnenmalerei fällt überhaupt nicht unter den Begriff der Täuschungsillusion. Was hier vorliegt, gehört nicht in ein und dieselbe Reihe mit wirklichkeitvortäuschenden Wand- oder Deckengemälden. Und wendet man trotzdem auf die Bühnenmalerei den Namen Illusionsmalerei an, so liegt die Gefahr von Mißverständnissen nur allzu nahe.

8. Noch ein anderer Fall, bei dem gleichfalls die Versuchung naheliegt, ihn unter den Begriff der Täuschungsillusion zu bringen, mag hier herangezogen werden. Gewisse Schöpfungen Berninis können veranschaulichen, was ich meine. Die Scala regia des Vatikan ist so angelegt, daß sie viel länger zu sein und in größere Höhe hinaufzuführen scheint, als es in Wirklichkeit der Fall ist. »Sie steigt in Verlängerung der Achse des rechten Ganges am Petersplatze an, auf leise sich verjüngendem Grundriß, dem durch kulissenartig vor die Wand gestellte Säulen und durch die allmählich sich verringernden Abmessungen auch des Aufbaus eine scheinbar noch größere Tiefen-

ausdehnung gegeben wird [1])«. Nicht auf die »wirklichen Dimensionen« des Raumes, sondern auf das »malerische Scheinbild«, heißt es bei Lübke-Semrau, kam es Bernini an. Und das Gleiche gilt von seinen Kolonnaden auf dem Platze vor der Peterskirche. »Um die übermäßige Breitenausdehnung von Madernas Bau für das Auge einzuschränken, legte er daran seitlich im spitzen Winkel anstoßende geschlossene Gänge, deren Front mit gekuppelten toskanischen Pilastern geschmückt ist: die starken Horizontallinien ihres mächtigen ... Gebälks heben die Vertikalen der Fassade kräftig heraus, und dem Auge, das sie an den immerhin schon 20 m hohen Eckpavillons dieser Kolonnaden mißt und sie mehr als doppelt so hoch empfindet, scheint die Höhe noch beträchtlicher. Vor allem aber läßt die ansteigende Gestaltung dieses ganzen Vorplatzes mit seinen breiten Treppenanlagen, welcher selbst die Linien des Gebälks der Hallen unmerklich folgen, die Fassade höher und wuchtiger erscheinen, als sie in Wahrheit ist.« [2]) Hiermit ist, so wird in dem genannten Werke hervorgehoben, »das Gesetz der malerischen Theaterperspektive offenkundig in die Architektur eingeführt«. So scheint Bernini in ähnlicher Weise wie Tiepolo in Täuschungsillusionen gearbeitet zu haben.

Doch stellt sich bei schärferem Hinsehen die Sache wesentlich anders dar. Bernini bedient sich in jenen Fällen gewisser in der Gesetzmäßigkeit des menschlichen Tiefensehens begründeten (wie man in der Psychologie zu sagen pflegt) »geometrisch-optischen« Täuschungen, und er bedient sich ihrer — darauf kommt es an — für eine Kunst, die gänzlich auf die Gesetzmäßigkeit des Tiefensehens aufgebaut ist. Zur Gesetzmäßigkeit des Tiefensehens gehören aber auch die »geometrisch-optischen« Täuschungen. Die Baukunst fällt also keineswegs aus ihrer Rolle, wenn sie einen Eindruck auf Grund einer gesetzmäßig begründeten optischen Täuschung entstehen läßt. Die Bauformen sind ja doch für das Auge da und nicht für die mit Maßstäben ausgestattete, nachmessende Hand. Auch muß man bedenken, daß jedwedes Bauwerk sich in weitem Umfange der geometrisch-optischen Täuschung bedient. Je höher das Bauwerk ist, um so kleiner erscheinen die oberen Erstreckungen (Fenster, Giebel, Gesimse usw.) im Verhältnis zu ihrer wirklichen Größe. In höchstem Maße beruht

[1]) Wilhelm Lübke, Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko. Vollständig neu bearbeitet von Max Semrau 1907, S. 24.

[2]) Lübke-Semrau, ebenda S. 21 ff. Vgl. auch Schmarsow, Barock und Rokoko 1897, S. 243 f.: sollte die Breitendimension als Grundlage des Ganzen zur Anerkennung kommen, so mußte Bernini seine Zuflucht zum malerischen Standpunkt nehmen, »und seine Retterin ward die Perspektive mit ihren täuschenden Mitteln für den Augenschein«.

der Eindruck der Gliederung der Kirchtürme hierauf. Nur weil diese Sinnestäuschung uns auf Schritt und Tritt begegnet, pflegt man sie nicht als Täuschung zu bezeichnen. In Wahrheit liegt aber hier eine Täuschung genau so vor wie etwa in dem Müller-Lyerschen oder Heringschen Muster. Will man Bernini tadeln, so darf man dies sicherlich nicht darum, weil er sich gegen die Gesetze des Tiefensehens vergangen habe (im Gegenteil: er hat sie besonders genau beobachtet); auch nicht darum, weil er sich gewisser optischer Täuschungen bedient habe (dies tut die Baukunst auf Schritt und Tritt); sondern man müßte sich dann einmal darauf stützen, daß er optische Täuschungen von gesuchter, ausgekünstelter Art ersonnen habe und so mehr den Eindruck eines Kunststückes als eines Kunstwerkes erzeuge. Vor allem aber müßte darauf hingewiesen werden, daß die optischen Täuschungen Berninis nicht von jedem Orte des Betrachters aus standhalten, sondern daß, sobald der Betrachter die günstigen Standorte verläßt, der gewünschte Seh-Erfolg nicht eintritt.

Dagegen leuchtet ein: keinesfalls darf hier davon die Rede sein, daß uns der Baukünstler eine Wirklichkeit vortäusche. Der Baukünstler bleibt in jenen Fällen nur innerhalb der Gesetzmäßigkeit des Tiefensehens stehen, worauf seine ganze Kunst gegründet ist. Spricht man bei Bernini von Illusionskunst, so müßte man das Tiefensehen, da es uns ja beständig über Größe und Entfernung falsche Angaben macht, in seinem ganzen Umfange als Illusion ansehen. So scheiden also jene berühmten Berninischen und alle ähnlichen Fälle aus dem Umfange des Illusionsbegriffes aus.

III. Die schwebende Illusion in den Künsten.

9. In dem ersten Bande des »Systems der Ästhetik« habe ich eingehend über die Bedeutung der Illusion auf ästhetischem Gebiete gehandelt (vor allem S. 300 ff.). Doch war dort immer die »schwebende Illusion« gemeint: nur ihr galten meine Erörterungen. Indem ich mich jetzt zur Untersuchung der schwebenden Illusion wende, muß ich zunächst bekennen, daß ich jetzt über die Bedeutung der schwebenden Illusion für das ästhetische Betrachten wesentlich anders urteile, als das im ersten Bande des »Systems« geschehen ist. Ich will, um dies darzutun, das, was ich dort die »allgemeine Kunstillusion« nenne (S. 302 ff.), ins Auge fassen.

Es ist damit der einfache Tatbestand gemeint, daß der vom Künstler geformte Stoff, trotz seiner Unlebendigkeit, doch das Aussehen derjenigen lebendigen Gestalt hat, die der Künstler zum Gegenstand

seines Darstellens machte. Der geformte Marmor hat das Aussehen des lebenden, beseelten Feldherrn. Das schwarze Gestrichel und Gekritzel auf dem Papier hat das Aussehen eines Hauses, Baumes, Kopfes. (Das in Steinen, Ziegeln, Holz zu voller Verwirklichung gelangte Haus darf ich als lebendig bezeichnen im Gegensatz zu dem aus Ölfarben, Bleistiftstrichen und dergleichen bestehenden Haus.)

Ich habe nun in meinem »System« diesen Tatbestand so aufgefaßt, daß hier ein eigentümlicher Bewußtseinswiderstreit vorliege. Eine naive Wirklichkeitsgewißheit und eine kritische, auf Auflösung und Verneinung gerichtete Gewißheit stehen miteinander in Widerstreit. Der Wirklichkeitsglaube wird durch die kritische Gewißheit in gewissem Grade gestört, aber doch nicht aufgelöst und zersetzt. »Die Störung des Wirklichkeitsglaubens darf nur so weit gehen, daß er sich trotz jener Störung mühelos und fröhlich erhält« (S. 311). Wie Friedrich Vischer, Konrad Lange, Karl Groos, erblickte ich in allem Betrachten von Werken der darstellenden Kunst den Tatbestand einer Gespaltenheit des Bewußtseins. »Die kritische Gewißheit bildet den leise skeptischen Untergrund des Bewußtseins« (S. 313).

Ich glaube nicht, daß sich diese Auffassung aufrecht erhalten läßt. Es hatte sich mir etwas von der reflektierenden Haltung des sich dem Betrachten von Kunstwerken kritisch gegenüberstellenden Subjektes in das naive, kritisch ungestörte Verhalten gegenüber Kunstwerken hineingeschoben. Der kritisch Überlegende sagt sich: einerseits liegt toter Stoff vor, anderseits stellt dieser tote Stoff einen lebendigen Menschen dar. Die Spannung und Reibung zwischen diesem Einerseits-Anderseits hatte sich mir in die ungeteilte Hingabe des Bewußtseins an das angeschaute Kunstwerk hineingelegt. So schien mir die Ganzheit des im Anschauen aufgehenden Bewußtseins ein sich immer wieder neu herstellendes Ergebnis eines gewissen Widerstreites zwischen zwei Gewißheitsgefühlen zu sein.

Bei unbefangenem Betrachten erscheint die schauende Hingabe an den marmornen Feldherrn, die ölfarbene Madonna, den Landschaftsholzschnitt als ein durchaus bruchloses Verhalten. Es ist in ihm keine Spur eines kritischen Gewissens zu entdecken. Der künstlerische Beschauer vernimmt keine Stimme, die ihm zuflüsterte: dies ist ja Marmor und kein wirklich lebender Mensch. Die Unangemessenheit des Marmors für das Sein eines lebenden Wesens tritt überhaupt nicht in seinen Gesichtskreis ein. Wer beim Beschauen einer Marmorstatue ein Etwas in seinem Bewußtsein sich regen fühlt, das darauf hinausliefe, daß sich der Marmor den Schein einer Wirklichkeit gebe, die er in Wahrheit nicht sei, der steht außerhalb des künstlerischen Anschauens. Eine Einstellung des Bewußtseins mit dem Inhalt: »dieser unlebendige

Marmor ist als Scheinleib eines Menschen geformt« bleibt der ästhetischen Bewußtseinshaltung gänzlich ferne. Ungespalten, widerstreitsfrei, rein in sich zusammengehend steht das ästhetische Anschauen da. Theodor Lipps [1]), Oswald Külpe [2]), Hubert Roetteken [3]), Julius Pap [4]) haben recht, wenn sie auf das in sich Ruhige und Unwankende der künstlerischen Anschauung hinweisen.

10. Wie ist nun der Bewußtseinszustand des künstlerisch Anschauenden hinsichtlich der Stellung zu der Unangemessenheit, die zwischen der Wirklichkeitsweise des geformten Stoffes und der des dargestellten Inhaltes besteht, zu charakterisieren. Es ist von vornherein kaum glaublich, daß diese jedermann bekannte, von jedermann anerkannte Unangemessenheit beim Anschauen von Kunstwerken überhaupt nicht irgendwie hervortreten, sich nicht irgendwie bemerkbar machen sollte. Man hat zu bedenken: wir wissen aus tausendfältiger Erfahrung, daß Stein, Metall, Holz, Ölfarbe, Tusche, Bleistiftstriche und dergleichen nicht diejenigen Stoffe sind, in denen die dargestellten Gegenstände ihr wirkliches Dasein haben. Und wir wissen gleichfalls aus unzähligen Erfahrungen, daß es ein Künstler ist, der absichtlich dem Stoffe eine einer völlig andersartigen Wirklichkeit zugehörige Gestalt gegeben hat. Dieses Wissen bildet ein dauerndes, stets gegenwärtiges Besitztum unseres Bewußtseins oder vielmehr unseres Unbewußtseins. (Ich denke mir dieses Besitztum, in Übereinstimmung mit meinen Erörterungen im dritten Bande meines »Systems der Ästhetik« [S 156] in Form von dispositionellen Vorstellungsaktivitäten oder auf Aktivität hingespannten Vorstellungsdispositionen.)

Dieses dispositionelle Wissen nun gibt, so stelle ich mir vor, dem Anschauen von Kunstwerken eine eigentümliche Färbung. Der Wahrnehmungsinhalt bleibt der gleiche: die Farben zum Beispiel und räumlichen Formen bleiben unverändert. Aber die Gestaltqualität wird eine andere: infolge jenes dispositionellen Wissens schmilzt dem Anschauen ein anderes Wirklichkeitsgefühl ein. Und so trägt, obwohl die sinn-

---

[1]) Theodor Lipps, Dritter ästhetischer Literaturbericht im Archiv für systematische Philosophie, Bd. 4, 1898, S. 479 ff. Von der Form der ästhetischen Apperzeption 1902, S. 14 ff.

[2]) Oswald Külpe, Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks; in der Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, Bd. 23, 1899, S. 160.

[3]) Hubert Roetteken, Poetik 1903, S. 133 ff.

[4]) Julius Pap, Kunst und Illusion 1916, S. 6 ff., 34, 137 f., 176 f. Freilich bezeichnet Pap nun gerade diese »naive, gedankenlose« Bewußtseinsverfassung mit dem Namen »Illusion« (vgl. den in der Anmerkung auf S. 342 angeführten Satz). Ihm erscheint das künstlerische Anschauen als ein Wechsel von Illusion und Desillusionierung, von Entrückung und Entzauberung (S. 37 f.). So kommt Pap auf der anderen Seite der Auffassungsweise Konrad Langes nahe.

lichen Qualitäten des Wahrgenommenen genau dieselben bleiben, das Wahrgenommene doch einen anderen Wirklichkeitscharakter. Der marmorne oder gemalte Dichter hat einen wesentlich anderen Wirklichkeitscharakter als der lebendige. Er hat das Aussehen des lebendigen, wirklichen Dichters, aber er ist es nicht. Lenken wir auch unsere Aufmerksamkeit nicht darauf, daß Marmor, Ölfarbe, Bleistiftstriche nicht das wirkliche Leben sind, so geht doch, infolge jenes dispositionellen Wissens, von der Sinnenwirklichkeit des Kunstwerks ein anderer Wirklichkeitseindruck aus.

So stellt sich die Kunstwirklichkeit neben die Wirklichkeit des gewöhnlichen Lebens. Es ist ein äußerliches Daneben, ein gleichgültiges Außereinander zweier einander nicht berührender Wirklichkeitsweisen. Sie verflechten sich nicht, sie verschmelzen nicht; trotz allseitiger räumlicher Berührung gehen beide Welten aneinander vorbei.

Die Kunstwirklichkeit kann nur andeutungsweise beschrieben werden. Man kann etwa sagen: verglichen mit dem gewöhnlichen Wirklichkeitscharakter ist die Kunstwirklichkeit von ideellerer Art; es ist, als ob ein geistiger Schimmer über ihr läge, als ob sie von Geisteshauch umweht wäre. Die Kunstwirklichkeit ist leichtwiegend, schwebend im Vergleich zu der groben, lastenden gewöhnlichen Wirklichkeit. Ich darf auch sagen: die Kunstwirklichkeit besteht nur in der Weise, daß sie das Aussehen einer Wirklichkeit hat. Alle diese Ausdrücke sollen lediglich dazu beitragen, das, was nur erlebt werden kann, nach seiner Eigenart in Erinnerung zu rufen. Wie ehedem in Gegensatz, so fühle ich mich jetzt in Nähe zu Theodor Lipps: seine Lehre von der »ästhetischen Realität« geht nach derselben Richtung[1]).

Bei dem Heranziehen des dispositionellen Wissens hat man nicht nur an die Unangemessenheit des Marmors für Verwirklichung lebendigen Daseins zu denken; sondern man hat sich auch daran zu erinnern, daß die Kunstwirklichkeit als gleichsam an dem Künstler hängend erscheint. Und erst hierdurch rückt der veränderte Wirklichkeitscharakter ins rechte Licht. Auch wenn wir nicht ausdrücklich uns vergegenwärtigen: dies hat Schinkel gebaut, dies hat Böcklin gemalt, fühlen wir doch in und mit dem Kunstwerk mindestens dies, daß es ein Künstler geschaffen hat. Der Künstlerursprung bildet — mehr oder weniger — den Hintergrund des Kunstwerkes. Das Geschaffensein von einem Künstler wird mit dem Kunstwerk zugleich erschaut. Hier ist sonach nicht die Zugehörigkeit des Kunstwerks zu einem bestimmten Künstler gemeint. Nicht davon ist die Rede, daß ich dieses Gemälde als Rembrandtisch, jenes als Holbeinisch anschaue und genieße. Das

[1]) Theodor Lipps, Von der Form der ästhetischen Apperzeption 1902, S. 30 ff.

sind Verfeinerungen, die hier beiseite bleiben. Hier handelt es sich nur um den Gegensatz zum Naturästhetischen, um den Künstlerursprung überhaupt.

Genauer betrachtet, haben wir drei Stufen zu unterscheiden. Entweder schließt sich (und dies ist die entwickeltste Stufe) an das dispositionelle Wissen von dem Ursprunge des Kunstwerkes aus Künstlerhand das förmliche Wissen von diesem Ursprung an. Das heißt: der Betrachter richtet in besonderen Wissensakten seine Aufmerksamkeit auf den Künstler und sein Schaffen; er gibt sich darüber Rechenschaft. Hier kann dann die bestimmte Künstlerindividualität in den Gesichtskreis treten und die Frage erwogen werden, worin das Eigentümliche dieses bestimmten Künstlers besteht. Oder es entwickelt sich jenes dispositionelle Wissen zu einer dem Anschauen eingeschmolzenen Gefühlsgewißheit. Wir haben es in unserem Gefühle, auf ein Kunstwerk gerichtet zu sein. Auch dieses eingeschmolzene Gefühl kann sich ins Besondere und Feinere entwickeln. Ich fühle unwillkürlich aus einer Zeichnung Ludwig Richter, aus einer anderen Menzel heraus. Indessen dieses Mehr geht uns in unserem Zusammenhange nichts an. Oder aber die Sache liegt so, daß wir weder in ausdrücklichen Wissensakten noch auch in der Weise eines eingeschmolzenen Gefühls, sondern lediglich in der Weise einer gegenständlichen Gestaltqualität den Ursprung vom Künstler her gegenwärtig haben. Der Baum sieht uns als ein gemaltes, nicht als ein von selbst gewordenes Ding an. Schiller steht uns als ein gemeißelter, nicht als durch Naturkräfte in diese Gestalt gebrachter Stein vor Augen. Hierin liegt das Mindestmaß dessen, was dem Betrachter hinsichtlich der Zugehörigkeit des Kunstwerkes zum Künstler zu Bewußtsein kommen muß. Nur wenn der Betrachter auf der Stufe eines in frühestem Lebensalter stehenden Kindes stünde, könnte ihm ein Gemälde wie etwas, was mit einem Künstler nichts zu tun hat, erscheinen [1]). Auch die Gestaltqualität kann sich verfeinern. Daß hier eine Radierung und kein Holzschnitt vorliegt, und daß diese Radierung Rembrandtisch aussieht, kann dem Beschauer auch schon in der Weise bloßer Gestalt-

[1]) Ich halte es für unzutreffend, wenn Pap in der ästhetischen Betrachtung eines Gemäldes einen Abschnitt annimmt, in dem wir »das Gemälde vergessen« haben (S. 37). So darf man in populärer Schilderung übertreibend sagen; nicht aber darf derjenige so sprechen, der, wie Pap, die Bewußtseinshaltungen wissenschaftlich genau kennzeichnen will Pap übersieht eben, daß wir eines Etwas auch in der Weise einer Gestaltqualität gewiß sein können. So ist es auch zuviel gesagt, wenn es bei Witasek heißt: daß Kunstgenuß möglich ist ohne den Gedanken an den Künstler (Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, S. 389). Dies ist nur dann zutreffend, wenn jene Worte den Sinn haben: »ohne den abgesonderten, für sich bewußten, ausdrücklichen Gedanken an den Künstler«.

qualität gegenwärtig sein. Doch kommt es hier auf diese Steigerungen, da sie auch fehlen können, nicht an.

Vorhin sagte ich: die Kunstwirklichkeit kennzeichne sich dadurch, daß sie nicht als volllebendige Wirklichkeit, sondern als etwas, was das »Aussehen einer Wirklichkeit« hat, auf uns wirke: sie habe, im Gegensatze zu der gewöhnlichen Wirklichkeit, etwas Ideelles, Leichtwiegendes, Schwebendes, Geistangehöriges. Jetzt sind diese Bezeichnungsweisen deutlicher geworden. Besonders ist es die (sei es auch nur in der Weise einer gegenständlichen Gestaltqualität mitangeschaute) Künstlerzugehörigkeit, wodurch die Kunstwerke jenen eigenartigen Wirklichkeitscharakter erhalten.

Anders wird die Sachlage von Julius Pap angesehen. Wer eine malerisch-bildnerische Darbietung anschaut, befindet sich nach Paps Auffassung in einer »Grundfunktion«, die ein »Mittleres im strengen Sinne« zwischen den »Kategorien der Wahrnehmung und der Vorstellung« bildet [1]). Ich verstehe nicht, wie man den vollen Gesichtswahrnehmungscharakter des Anschauens von gezeichneten, gemalten, gemeißelten Kunstwerken in Frage ziehen kann. Die wahrgenommenen Farben und Formen verändern ihre sinnliche Beschaffenheit nicht im mindesten, mag ich sie in der Haltung des gewöhnlichen Lebens oder mit künstlerisch gestimmtem Geiste betrachten. Es ist volles Wahrnehmen hier wie dort vorhanden. Die Psychologie des sinnlichen Wahrnehmens bleibt in ungeschmälerter Geltung, wenn das Anschauen von Kunstwerken in Frage steht. Im Gegenteil liegt ein Sehen von besonders frischer, hingebender Art vor, wo ein Kunstwerk den Gegenstand der Gesichtswahrnehmung bildet. Von einer Annäherung des Sehens an das Vorstellen vermag ich, wenn ich durch ein Museum schreite, so wenig etwas zu entdecken, daß sich mir vielmehr höchstmögliche Steigerung des Sehens fühlbar macht. Was sich am Wahrnehmen ändert, dies betrifft den Wirklichkeitscharakter des Gesehenen, die dem Gesehenen eingeschmolzenen Faktoren, die Gestaltqualität des Gesehenen. Die hiermit gegebene Veränderung vollzieht sich aber durchaus innerhalb des sinnlichen Wahrnehmens. Das sinnliche Wahrnehmen nimmt innerhalb seiner selbst ein verändertes Gepräge an.

11. Nach dem allen fällt der Eindruck der Kunstwirklichkeit als solcher nicht unter den Begriff der schwebenden Illusion. Von einem Dualismus zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit, von einem enttäuschten Sichwegwenden und einem erneuerten Zugreifen ist nichts

---

[1]) Pap, a. a. O. S. 12. An anderer Stelle (S. 9) spricht er in derselben Hinsicht von einer Mitte zwischen der optischen Wirklichkeit und der abstrakten Gegebenheit des zeichensprachlich Festgelegten. Vgl. S. 161 f.

darin zu entdecken[1]). Aber auch mit Täuschungsillusion hat der Eindruck der Kunstwirklichkeit nichts zu schaffen: weder mit ihr in ihrer vollverwirklichten Gestalt noch auch mit der gehemmten Einstellung des Bewußtseins auf Täuschungsillusion. Die Kunst will ja keine Wirklichkeit vortäuschen; sie will ausschließlich diejenige Wirklichkeit geben, die aus den inneren Bedingungen der Kunst im allgemeinen und der jeweiligen besonderen Kunst erwächst. Nur wer auf dem jetzt so ziemlich allgemein überwundenen Standpunkt stünde, daß die Kunst im Nachahmen, Nachbilden der Wirklichkeit bestehe, müßte folgerichtigerweise in allem künstlerischen Schaffen ein Verfahren zum Zweck der Erzeugung von Illusion erblicken[2]). Denn dann würde uns die Kunst überall nur Abbilder geben; und diese Abbilder hätten den Zweck, uns das Wirkliche, das die Kunst nicht erschaffen kann, zu ersetzen, uns also das Wirkliche vorzutäuschen.

Mit der Ausschaltung des Illusionsbegriffes ist keineswegs gesagt, daß auch der Begriff des Kunstscheines nicht auf die Kunstwirklichkeit angewandt werden dürfe. Mir scheint dieser Begriff vielmehr durchaus geeignet zu sein, das Eigentümliche der Kunstwirklichkeit zu kennzeichnen. Ich verstehe dies in folgender Weise.

Man muß bedenken, daß unter den Begriff des Scheines jedweder ästhetische Gegenstand, also auch das Naturästhetische fällt. Im ersten Bande meines Systems der Ästhetik habe ich eingehend auseinandergesetzt (S. 488 ff.), wie sich vor jedem ästhetisch aufgenommenen Gegenstande, mag er der Natur oder der Kunst angehören, eine deutlich fühlbare »Herabsetzung unseres Wirklichkeitsgefühls« vollzieht. Unser Verwirklichungsstreben (dieses Wort in weitestem Sinne genommen),

---

[1]) Eine ähnliche Auffassung vertritt Waldemar Conrad (Die wissenschaftliche und die ästhetische Geisteshaltung und die Rolle der Fiktion und Illusion in derselben; in der Zeitschrift für Philosophie, Bd. 159, S. 26). Daneben allerdings nimmt Conrad, in Annäherung an Konrad Lange, im ästhetischen Verhalten auch ein Oszillationsphänomen an: ein Verlieren und Zurückgewinnen des Wirklichkeitsbewußtseins (S. 32, 34).

[2]) So verhält es sich bei Julius Pap; wenn auch nicht hinsichtlich der Kunst im allgemeinen, so doch hinsichtlich jedweder »darstellenden« Kunst. Ihm gelten von vornherein (a. a. O. S. 1) alle »darstellenden« Künste als »nachahmend« oder »nachbildend«. Das Anschauen der darstellenden Kunstwerke bezeichnet er als »abbildliches Schauen« (S. 14 und oft). Er spricht von der »mimetischen Wirkungskraft der Kunst« (S. 19). Daher erklärt er alles Anschauen der darstellenden Kunstwerke als Illusion. Ihm ist Illusion gleichbedeutend mit »mimetischer Wirkung« (S. 40). So ist für ihn Illusion eine das gesamte Anschauen der darstellenden Kunstgebilde beherrschende Kategorie, ja geradezu der »innerste Kern« des Kunsterlebnisses (S. 42). Daher kommt es, daß sich die Ausführungen Paps über die Illusion zum großen Teil mit meinem Illusionsthema überhaupt nicht berühren. Unsere Ansichten über das Wesen der Kunst gehen allzuweit auseinander.

unser »Lebenswille« ist aus dem Bewußtsein ausgeschaltet. So macht sich im Kontrast mit dem Wirklichkeitsdrange des Alltags eine eigentümlich gefärbte »Entlastung« fühlbar. Dieser Wandlung nun auf Seite des anschauenden Subjekts entspricht auf der gegenständlichen Seite eine Wandlung der Gestaltqualität: der Wirklichkeitscharakter erscheint weniger schwer, weniger lastend; er hat nicht das Willenserregende der sonstigen Wirklichkeit; er liegt nicht in derselben Ebene wie die gewöhnliche Lebenswirklichkeit; er trägt nicht das Bitterernste dieser; er scheint entstofflicht zu sein. Mit diesen Ausdrücken soll nur angedeutet sein, was der ästhetische Betrachter als gegenständliche Wandlung an der sich ihm darbietenden Wirklichkeit erlebt. Für die passendste Bezeichnung dieser Wandlung aber halte ich den Ausdruck »Schein«. Damit wird in zusammenfassender Weise auf das gewandelte Wirklichkeitsaussehen des ästhetischen Gegenstandes hingewiesen. Man denkt an das Verhältnis von wirklichem Ding und Spiegelbild. Eine ähnliche Wandlung ins Bildmäßige ist es, was dort vor sich geht, wo sich ein Gegenstand als ästhetisch wirksam aus der umgebenden Wirklichkeit heraushebt[1]).

Die Kunstwirklichkeit nun schließt eine bedeutende Steigerung des allgemeinen ästhetischen Scheines in sich. Die Gestaltqualität, durch die ich den allgemeinen ästhetischen Schein gekennzeichnet habe, — das Leichterscheinen, die Entstofflichung, die Bildhaftigkeit erfährt in der Kunstwirklichkeit eine beträchtliche Weiterführung. Wenn ich im Vorigen die Kunstwirklichkeit durch Ausdrücke wie »schwebend«, »ideell«, »geistangehörig« gekennzeichnet habe, so liegt es auf der Hand, daß damit auf eine Gestaltqualität der Kunstwirklichkeit hingewiesen ist, durch die diejenige Gestaltqualität, welche die Kunstwirklichkeit schon vermöge des allgemeinen ästhetischen Scheines an sich trägt, in hohem Maße verstärkt wird. Es ist daher durchaus passend, diese im Vergleiche mit dem allgemeinen ästhetischen Schein verstärkte Gestaltqualität der Kunstwirklichkeit als »Kunstschein« zu bezeichnen[2]). Der Kunstschein ist sonach nichts Illusionsmäßiges. Er

---

[1]) Pap vermißt an meinem »Schein«-Begriff die »Präzision« (a. a. O. S. 147). Dieser Begriff bezeichnet diejenige Gestaltqualität an der ästhetischen Wirklichkeit, die der Ausschaltung des Verwirklichungsstrebens aus dem Bewußtsein des ästhetischen Betrachters entspricht. Dies liegt, wenn es auch nicht mit diesen Worten gesagt ist, den Auseinandersetzungen im ersten Bande meines »Systems« (S. 542 f.) zugrunde. Insofern allerdings sehe ich jetzt den Sachverhalt anders an als im »System«, als ich dort glaubte: es sei mit dem Scheincharakter alles Ästhetischen eine schwebende Illusion verknüpft. Ich nannte sie dort »Illusion der Wirklichkeit«. In Wahrheit ist in der Gestaltqualität des »Scheines« nichts von einem Widerstreit des Bewußtseins zu entdecken.

[2]) In anderer Weise gewinnt Dessoir (Ästhetik und allgemeine Kunstwissen-

bezeichnet lediglich das einfach-vorhandene gegenständliche Wirklichkeitsaussehen der Kunstgebilde.

So stellt sich uns also, wenn ich zurückblicke, folgender Zusammenhang vor Augen. Auf Grund eines dispositionellen Wissens (hinsichtlich der Stoff-Unangemessenheit und der Künstlerzugehörigkeit) entsteht eine eigentümliche subjektive Bewußtseinshaltung: ein verändertes Wirklichkeitsgefühl. Dieses schmilzt dem wahrgenommenen Gegenstande (dem Kunstgebilde) derart ein, daß das Wahrgenommene eine veränderte Gestaltqualität erhält. Das Wirklichkeitsaussehen des Wahrgenommenen wird ein anderes: das Wahrgenommene erhält den Charakter des Kunstscheines [1]). (Nur nebenbei herangezogen wurde der allgemeine ästhetische Schein. Nur als Unterbau des Kunstscheines kam er in Betracht.)

12. In grundsätzlich gleicher Weise erledigen sich die wichtigsten unter den übrigen Illusionsarten, die ich im ersten Bande des Systems an dem ästhetischen Anschauen aufgezählt habe.

Ich greife zunächst die »Illusion der Wirklichkeit« heraus. Was ich dort (S. 309, 549) so nenne, ist nichts anderes als der allen ästhetischen Gegenständen eigentümliche Scheincharakter, von dem ich soeben sagte, daß er vorhin nebenbei herangezogen wurde. Und so war denn auch schon vorhin hervorgehoben, daß dieser allgemeine Scheincharakter in der Wandlung des gewöhnlichen Wirklichkeitscharakters ins Entstofflichte, also in einer Veränderung der Gestaltqualität der Wirklichkeit besteht. Von einer »schwebenden« Illusion ist nichts wahrzunehmen.

Sodann sei die »Illusion der Einheit von Form und Gehalt« (S. 310) ins Auge gefaßt. Was dabei zugrunde liegt, ist eine unleugbare Tatsache: im ästhetischen Betrachten sieht die Oberfläche des ästhetischen Gebildes so aus, als ob seine Seele darin lebte. In die Sinnenform hat sich die Erregung, Stimmung, Leidenschaft der dargestellten Menschengestalt gleichsam hineingedrängt. Aus der sichtbaren Oberfläche des menschlichen Antlitzes spricht Mut oder Verzagtheit. Diese Tatsache deute ich dort so, daß ein Bewußtseinswiderstreit stattfindet

---

schaft S. 71) der Bezeichnung der Kunst als einer »Welt des Scheines« einen guten Sinn ab.

[1]) Wer beim Analysieren des Kunstscheines das »Urteil« (oder auch die »Annahme« im Sinne Meinongs) entscheidend sein läßt, logisiert den Vorgang. Dies ist beispielsweise bei Witasek der Fall (a. a. O. S. 244 ff.) Er beschreibt den Kunstschein ganz richtig mit den Worten, »daß das Gesehene aussieht wie eine Kugel, jedoch nur ein mit künstlerischen Mitteln behandeltes Stück Papier ist«. Allein er läßt ihn sich nur aus Wahrnehmung, Urteil, »Annahme« (»Phantasieurteil«) und Lust zusammensetzen. Einschmelzung von Wirklichkeitsgefühlen und veränderte Gestaltqualität kommt dabei nicht in Frage.

zwischen der gefühlsmäßigen kritischen Gewißheit, daß in der Außenseite der Dinge nichts Seelisches lebt, und dem unmittelbaren naiven Wirklichkeitsglauben, daß sich in der Außenseite als solcher Seelisches offenbart, also Seelisches doch darin lebt. Jetzt sehe ich vielmehr den Sachverhalt so an, daß jene kritische Gewißheit zu dem dispositionellen Wissen eines jeden Betrachters gehört, und daß dieses dispositionelle Wissen von dem unbewußten Untergrunde des Bewußtseins aus wirksam wird, sobald wir des Beseelt-Erscheinens der Sinnenform eines Gebildes inne werden. Hierdurch erhält das Beseelt-Erscheinen der Sinnenform einen anderen Wirklichkeitscharakter, als es der Fall wäre, wenn wir geradezu an das Wohnen des Seelischen in der Sinnenform glaubten. Das Beseelt Erscheinen der Form hat eben nur das Aussehen von Wirklichkeit. Es ist keine Wirklichkeit von prosaisch-ernst zu nehmender Art. Es ist eine Wirklichkeit in der Weise des scheinenden Seins. Und dies kommt uns nicht etwa in Form eines gespaltenen Bewußtseins, sondern als eigentümliche, bestimmt fühlbare (obzwar nur schwer beschreibbare) Gestaltqualität zu Gefühl.

Was ich »stimmungssymbolische Illusion« nannte (S. 301), ist im Grunde eine Steigerung der soeben besprochenen Illusion. Zu dem kritischen Wissen von der Unangemessenheit der Sinnenform für das Darin-Enthaltensein von Seelischem gesellt sich hier das Wissen von einer weiteren Unangemessenheit: untermenschlichen Gebilden kann nicht Menschlich-Seelisches innewohnen. Trotzdem scheinen uns allenthalben aus den untermenschlichen Formen menschliche Regungen, Stimmungen, Strebungen entgegenzukommen. Auch hier liegt kein Bewußtseinswiderstreit vor, sondern ein ungespaltener Wirklichkeitseindruck. Dem stolzen Ragen der Tanne, dem mutigen Dahinwogen des Stromes, dem sehnsüchtigen Schweben hoher weißer Wölkchen entspricht ein ungeteiltes eigenartiges Erleben. Wir nehmen den Anlauf untermenschlicher Formen zu menschlich-seelischem Aussehen als eine eigentümlich erhöhte, durchgeistigte Wirklichkeit hin, ohne daß auch nur ein Erzittern, geschweige denn ein Hin- und Herschwanken unseres Bewußtseins zu spüren wäre. Mit unserem fühlenden Sehen gehen wir in diese unwirkliche Wirklichkeit auf; widerspruchslos spricht sie zu uns. Schein ist Wirklichkeit und Wirklichkeit ist Schein. Auch in dieser Hinsicht liegt eine bestimmt erlebte, wenn freilich auch nur schwer beschreibbare Gestaltqualität vor [1]).

13. Wesentlich anders verhält es sich mit der »Tiefenillusion« (S. 305). Hier liegt in der Tat schwebende Illusion vor. Was erlebe

[1]) Ich müßte mich nahezu wiederholen, wenn ich nun auch die »Illusion der organischen Einheit« (S. 311) und die »Illusion der Beseeltheit der Glieder« (S. 307) kritisch beleuchten wollte.

ich beim Tiefensehen gegenüber einem Werke der Malerei oder der zeichnenden Künste?

Keinesfalls handelt es sich dabei um bloß flächenhaftes Sehen. Solange wir flächenhaft sehen (indem wir etwa ganz nahe herantreten und absichtlich unsere Aufmerksamkeit auf die Auftragung und Behandlung der Farbstoffe lenken), ist das Gemälde für uns überhaupt nicht als Kunstwerk vorhanden. Anderseits findet vor einem Gemälde aber auch kein solches entwickeltes Tiefensehen statt wie gegenüber der wirklichen Natur. Das Tiefensehen vor Gemälden hat etwas Schwankendes; es wechselt zwischen kräftiger Entwicklung und einem Sichzurückentwickeln in der Richtung auf das Flächenhafte. Das Tiefensehen hält hier nicht unverändert stand wie vor wirklichen Bergen, Bäumen, Häusern; sondern wir erleben ein Auf und Ab von mehr oder weniger entwickelter Tiefe, von mehr oder weniger Flächenhaftigkeit. Ich denke etwa an die Art, wie Pieter de Hoogh Innenräume malt: wir lassen uns mit unserem Sehen in die ausgearbeitete Tiefenerstreckung wahrhaft hineinziehen, wir stehen unter dem Banne und Zauber seiner Tiefenmalerei. Aber indem wir etwa jetzt von einer Einzelheit in seinem Bilde gefesselt werden, schwindet die Kraft des Tiefensehens Die Dinge auf dem Bilde erscheinen zwar auch jetzt noch als hintereinander; aber dieses Hintereinander ist nicht so räumlich-auseinandergezogen wie vorhin; es ist mehr flächenhaft geschichtet, in der Richtung auf das Flächenhafte zusammengeschrumpft. Im nächsten Augenblick kann sich dann freilich wieder das Tiefensehen zu voller Ausarbeitung des Räumlichen herstellen, um vielleicht nach kurzer Zeit wieder zu verflachen. Aber in gewissermaßen noch intimerer Weise äußert sich das Schwankende und Schwebende dieses Tiefensehens: auch das kräftig entwickelte, ausgearbeitete Tiefensehen zeigt vor Gemälden nicht jene unbedingte Zweifelsfreiheit, nicht jenes vollkommen sichere Insichruhen wie vor der körperhaften Außenwelt; ein leiser skeptischer Untergrund fehlt auch ihm nicht. Das Bewußtsein des Betrachters kommt vom Flächenhaften als der kontrastierenden Unterlage seines Tiefensehens niemals vollkommen los. Das Tiefensehen trägt daher auch in seiner entwickeltsten Gestalt vor Gemälden, Radierungen, Zeichnungen usw. einen etwas anderen Charakter als vor der gewöhnlichen Wirklichkeit. Und hiermit allererst ist die Berechtigung gegeben, hier von schwebender Illusion zu reden.

Dieser schwebende Charakter des künstlerischen Tiefensehens bringt es mit sich, daß dem Beschauer das Scheinhafte der Tiefe ausdrücklich zu Bewußtsein kommt. Er weiß die Tiefe als etwas den dargestellten Dingen nicht von ihnen aus Eigenes, sondern als etwas ihnen vom Künstler ideell Gegebenes. Dieses Wissen aber bewegt ihn nicht,

dem Tiefenschein entgegenzuwirken und seiner womöglich ledig zu werden; vielmehr hängt der Beschauer an ihm, sucht ihn wieder herzustellen und hat seine Freude daran. Durch diesen Charakterzug allererst vollendet sich in unserem Falle der Begriff der schwebenden Illusion.

Ähnlich steht es mit der »Bewegungsillusion« (S. 304). Was sehen wir, wenn wir etwa einen Arm sehen, den der Bildhauer, Maler oder Griffelkünstler als in Bewegung begriffen dargestellt hat? Keinesfalls sehen wir den Arm so, wie er in der Kunstwirklichkeit existiert: wir sehen ihn nicht unbewegt. Aber wir sehen ihn auch nicht geradezu bewegt, so wie wir einen wirklich bewegten Arm bewegt sehen. Doch wäre der Sachverhalt auch damit nicht zutreffend beschrieben, wenn ich sagen wollte: wir fügen zu der sinnlichen Wahrnehmung des unbewegten Armes die Phantasievorstellung hinzu, daß die festgelegte Stellung sich in ein Vorher und ein Nachher verflüssige. Vielmehr ist es so, daß wir die Bewegung in den unbewegten, festgelegten Arm hineinsehen. Wir lassen keineswegs die wirklich gesehene Stellung sich in eine phantasiemäßig gesehene Bewegung fortsetzen. Vielmehr *sehen* wir den Arm als bewegt-erscheinend, als bewegt-aussehend. Es liegt ein wirkliches Sehen vor, das doch auch wieder kein in vollem Sinne wirkliches Sehen ist. Es ist ein Sehen, das nirgends aus seiner Rolle herausfällt, keineswegs also etwa sich zu bloßem Phantasiesehen verdünnt, das aber doch innerhalb des sinnlichen Wahrnehmens gleichsam etwas Ideelles, Scheinhaftes an sich trägt. Und dieser ideelle, scheinhafte Charakter gibt den Ausschlag: die Festgelegtheit des Armes ist umgewandelt in Bewegungsansatz oder Bewegungsvollzug, ist gewissermaßen in sich aufgelockert.

Hiermit jedoch wäre noch nichts von schwebender Illusion vorhanden. Vielmehr hat sich uns bis jetzt nur ein mit einem Quasi-Sehen verschmolzenes Wirklich-Sehen ergeben. Jetzt hat nun noch die entscheidende Feststellung hinzuzutreten, daß diese ureigentümliche Qualität des so verschmolzenen Sehens keine völlig ausgeglichene Einheit bildet, sondern einen gewissen Bruch aufweist. Indem ich mich in den borghesischen Fechter, in den dahinstürmenden Jehova des Michelangelo, in den Bauerntanz auf dem Gemälde von Rubens, in die befehlende Gebärde Christi in Rembrandts Lazarus-Radierung hineinsehe und sich mir so das Festgelegte in leidenschaftliche Bewegung umwandelt, wird doch die Unbewegtheit für das Sehen keineswegs völlig überwunden: die örtlich festgelegten Gliedmaßen werden als diesen bestimmten Raum ein für allemal einnehmend gesehen. Die Unbewegtheit des Gesehenen ist nicht im entferntesten zu Nichts geworden. Der örtlich in feste Grenzen eingeschlossene Arm bleibt als

kontrastierende Unterlage bestehen. Er bleibt gleichsam das dauernde Stützbrett für die in Bewegung setzende Energie des Auges. Das reine Aufgehen des Sehens in Bewegung (wie es dem Schauspieler und Tänzer gegenüber stattfindet) kann hier niemals zustande kommen. Hierin liegt ein Sachverhalt vor, der das Recht gibt, die Bewegungsillusion als schwebende Illusion zu bezeichnen.

Es bleibe hier ununtersucht, wo und unter welchen Verhältnissen es sonst in den Künsten zu schwebender Illusion kommen könne. Keinesfalls ist die schwebende Illusion eine sich durch alle Künste gleichmäßig hindurcherstreckende Erscheinung, geschweige daß sie zu den Wesensfaktoren der Kunst gehörte. Wollte man dem psychologischen Zusammenhang nachgehen, in dem die Bewegungsillusion entsteht, so müßte man vor allem auf die motorische Einfühlung hinweisen (System der Ästhetik Bd. 1 S. 225 ff., 267 ff.). Indem der Betrachter in die festgelegte Stellung des Armes Strebungen und Ansätze zu Bewegungsempfindungen einfühlt, erhält auch das Sehen gleichsam einen Ruck und Schwung. Doch will ich diesen psychologischen Zusammenhang hier nicht verfolgen.

Dagegen gibt die »Illusion der Farben- und Flächenbehandlung« (S. 306 f.) und, wie ich im Sinne des ersten System-Bandes verallgemeinernd hinzufügen könnte, die »Illusion der Behandlung der Darstellungsmittel« zu beachtenswerteren Betrachtungen Anlaß.

14. Hier handelt es sich um den Eindruck der Kunstwirklichkeit in dem besonderen Sinne, daß der Eindruck der Qualität der Darstellungsmittel in Frage steht. Hinsichtlich des Marmors also etwa lautet hier die Frage: was für ein Aussehen hat für uns die dem Marmor eigentümliche Farbenqualität? Oder hinsichtlich einer Radierung fragt es sich: wie erscheint uns das Schwarz-Weiße der Radierung? wie sehen uns die Strichlagen an? was erleben wir im Sehen, wenn wir das Nebeneinander von Schwarz und Weiß mit seinen mannigfaltigen Übergängen und das Gestrichel, Gekringel, Gepünktel wahrnehmen? Ich lege der folgenden Betrachtung das Beispiel der Radierung zugrunde. Und ich will der Einfachheit halber zunächst nur an die Farbenqualität denken.

Völlig unzutreffend wäre es, zu sagen: wir sehen eben schwarze Striche, leere weiße Stellen usw., gerade so, wie wenn wir etwa ein Papier mit Schriftzeichen bedeckt sehen. Vielmehr meinen wir mit dem Schwarz-Weißen hier grüne Bäume, daneben braune Pferde, bunte Gewänder, fleischfarbene Antlitze; während ich mit den gedruckten oder geschriebenen Buchstaben nichts anderes meine, als was ich wirklich sehe. Sie sind ein Letztes für mein Sehen, während dort gleichsam hinter dem Gesehenen das Grün des Baumes, das Braun des Pferdes usw. steht. In welcher Weise ist denn nur aber das Grüne, Braune, Fleisch-

farbene, Bunte unserem Bewußtsein gegenwärtig? Verhält es sich so, daß wir zugleich mit dem Schwarz-Weiß in unserem wirklichen Gesichtsfelde ein mehr oder weniger deutliches Phantasiesehen von Grün, Braun, Fleischfarbig usw. haben? Offenbar ist dies nicht der Fall; wenigstens ist es nicht die Regel. Wenn ich mich in Rembrandts Radierung von den drei Bäumen sehend vertiefe, so stellen sich in meinem Bewußtsein neben das von weißen Pünktchen durchbrochene Schwarz der gesehenen Bäume keineswegs drei grüne Phantasiebäume. Und sehe ich seine Radierung von seiner Mutter, so habe ich in meiner Vorstellung neben dem gesehenen schwärzlich-weißen Gesicht keineswegs ein fleischfarbenes Phantasiegesicht gegenwärtig. Zu einer solchen dem Bewußtseinsbefunde zuwiderlaufenden Ansicht würde man nur gedrängt, wenn man in dem Kunstwerk, wie dies beispielsweise bei Pap und in gewissem Maße auch bei Jodl der Fall ist, eine Nachahmung, Nachbildung der Natur erblickte. Ist das Kunstwerk eine »Abbildung« oder ein »Symbol« der entsprechenden Wirklichkeit, dann müßte allerdings das schwarz-weiße radierte Gesicht als ein Hinweis auf das fleischfarbene wirkliche Gesicht aufgefaßt werden. Und es ist dann auch begreiflich, daß das Anschauen von Kunstwerken, eben weil es abbildlicher Art ist, ohne weiteres als illusionäres Schauen bezeichnet wird [1]).

Auch wäre das Richtige noch nicht damit getroffen, daß gesagt würde: es vollzieht sich eine Art Einfühlung des grünen Baumes in den schwarz-weißen Baum. Wir erleben schlechtweg nichts davon, daß sich in das wirklich wahrgenommene Schwarz-Weiße ein Vorstellungs-Grün hineinschöbe und im Gesehenen als Hintergrund gegenwärtig wäre. Auch hier scheint mir die Lösung der Sache in dem dispositionellen Wissen zu liegen. Wir wissen, daß die Bäume grün, das Gesicht fleischfarbig ist. Dieses Wissen macht sich auch von seinem dispositionellen Zustande aus für unser Bewußtsein bemerkbar. So erhält das Schwarz-Weiß des Baumes und Antlitzes etwas Besonderes im Vergleich mit dem Schwarz-Weiß etwa des bedruckten Papieres. Das Schwarz-Weiß der Radierung hat nicht, wie das Schwarz-Weiß eines mit Buchstaben bedeckten Blattes, das Aussehen eines Letztgültigen, eines Fraglos-Abgeschlossenen; vielmehr kommt ihm das Aus-

[1]) Von Pap war schon die Rede. — Friedrich Jodl, Ästhetik der bildenden Kunst (1917), gibt zwar seinem Satze, daß jede Kunst Wirkliches nachahmt (S. 62, besonders die Malerei müsse darauf ausgehen, die einzelne Wirklichkeit zu kopieren, S. 68), wesentliche Einschränkungen. Allein trotzdem blickt der Nachahmungsgedanke nicht selten störend hindurch. So wenn es bei ihm heißt: »An der Hand der Landschaftskunst öffnet sich uns die Welt: wir schauen Gegenden, die unser Fuß nie betreten hat, und wir erblicken Stimmungen, Naturwunder, die nicht zum täglichen Leben der Natur gehören, sondern ihre Glanzstücke sind (S. 72). Und so erklärt er denn auch »alle Kunst« als »Illusionswirkung« (S. 62).

sehen des Besagenwollens, die Qualität des Bedeutenwollens zu. Das Schwarz-Weiß der Radierung will als eine umgesetzte, umgeformte Qualität gesehen werden; als eine Qualität mit einem Hintergrunde. Kurz, es liegt eine eigenartige, schwer beschreibbare Gestaltqualität vor. Ich könnte auch sagen: ein gewisser Hauch des Phantasieartigen umwebt das Schwarz-Weiß der Radierung.

Genau das entsprechend Gleiche ließe sich in jedem anderen Falle ausführen, wo es sich um Farben handelt, die gemäß der Absicht des Künstlers als von den Farben der Wirklichkeit abliegende Farben gelten sollen. Vor allem kommen also hierbei die Bildhauerkunst und die Griffelkünste in Betracht. Aber die gegebene Auseinandersetzung läßt sich überhaupt auf die Behandlung der Darstellungsmittel in allen solchen Fällen anwenden, wo die sinnlichen Qualitäten des Kunstwerks von wesentlich anderer Art sind als die sinnlichen Qualitäten der entsprechenden wirklichen Gegenstände. Von den Strichlagen der Radierung war schon die Rede. Oder man denke an die oft nur wenigen Striche, in denen eine Zeichnung oder ein Holzschnitt ausgeführt ist. Was Gulbransson mit wenigen Strichen auf das Papier wirft, ist ein ganzer vollebendiger Mensch. Was erleben wir im Sehen, wenn wir diese paar Striche betrachten? Ich müßte den Gedankengang von vorhin so ziemlich wiederholen, wenn ich hierauf eingehen wollte. Auf Illusion würden wir dabei ebensowenig wie vorhin stoßen. Nirgends ist hier etwas von gespaltener, schwebender Bewußtseinshaltung anzutreffen.

15. Auch was ich als »Illusion der Größe« in meinem »System« (S. 305 f.) angeführt habe, gehört hierher. Was erlebe ich im Sehen, wenn ich etwa auf der Radierung von Luigi Kasimir den wenige Zoll hohen Stefansturm betrachte? Ist für mein Sehen die Höhe des Stefansturmes auf der Radierung in derselben Weise vorhanden wie die Länge irgend einer geraden Linie, die nichts weiter als eben diese Linie bedeutet? Offenbar nicht; denn ich sehe die kleine Erstreckung auf der Radierung eben doch als Stefansturm. Worin besteht denn nun aber das Mehr, das in diesem Falle zu dem wirklichen Sehen dazutritt? Verhält es sich etwa so, daß in meinem Bewußtsein neben dem Gesichtsbild des radierten Stefansturmes das Erinnerungsbild des wirklichen Turmes in seiner ungeheuren Höhe steht? Solch ein ausdrückliches Sicherinnern an die Höhe des wirklichen Turmes kann wohl vorkommen; gewöhnlich aber findet sich kein solches Erinnerungsbild ein, und trotzdem erleidet die künstlerische Betrachtung der Radierung keinen Schaden. Im Gegenteil: das Auftauchen jenes Erinnerungsbildes könnte viel leichter etwas das künstlerische Betrachten Störendes mit sich führen. Aber auch so verhält es sich nicht, daß eine Verschmelzung des wirklich gesehenen kleinen Turmes mit dem phantasiegesehenen

Turmriesen vorläge. Auch in der Weise eines solchen Implizite findet kein Phantasiesehen des Turmes statt oder muß wenigstens nicht stattfinden. Ja ich fürchte: wenn wirklich jemand in den gesehenen radierten Turm das Turmungeheuer hineinschaute, so würde der wirklich gesehene Turm den Eindruck lächerlicher Zwerghaftigkeit machen.

Wiederum gilt es, auf das dispositionelle Wissen zurückzugreifen. Ich kenne aus tausendfacher Erfahrung die Höhe von Türmen, ich kenne ungefähr die Höhe des Stefansturmes. Ich kenne die durchschnittliche Größe von Menschen, Bäumen, Häusern. Von diesem dispositionellen Wissen aus erhalten die entsprechenden Gestalten auf Bildern ein gewisses Etwas in ihrem Aussehen. Auch ohne daß ich mir im mindesten die wirkliche Größe von Menschen, Bäumen usw. vorstelle oder auch nur im Vorstellen streife, gelten meinem Wahrnehmen die Menschlein oder Bäumchen auf dem Bilde für Menschen und Bäume von gewohnter Größe. Und dies ist nicht im Sinne einer Stellvertretung, eines Ersatzes zu verstehen; sondern das unmittelbare Aussehen ist damit bezeichnet. Wir stoßen eben wieder auf eine Gestaltqualität. Weder explizite noch implizite stelle ich mir die durchschnittliche Größe der entsprechenden wirklichen Dinge vor; sondern der unmittelbare sinnliche Eindruck ist ein anderer. Die Kühe auf der Wiese des Landschaftsbildes bieten sich meinem Auge sofort als Kühe von der in der Wirklichkeit gewöhnlich vorkommenden Größe dar.

Ich glaube: ich darf hier zu derjenigen Art von Bewußtheit greifen, die ich »Gewißheit der Möglichkeit« zu nennen pflege. Ich habe diese Bewußtseinshaltung in meinem Buche »Gewißheit und Wahrheit« ausführlich erörtert (S. 233 f., 523 f., 528 ff.), und auch im »System der Ästhetik« bin ich einige Male auf sie gestoßen (Bd. 1 S. 417 f., Bd. 3 S. 43 f., 342 f.). Was sich mir als das »Aussehen nach der wirklichen Größe« darbietet, ist, wie mir scheint, nur der gegenständliche Ausdruck der »Gewißheit«, mir die wirkliche Größe der jeweiligen Dinge vorstellen zu können. Diese eigenartige Bewußtseinshaltung oder Bewußtseinseinstellung (»Gewißheit der Möglichkeit«) ist nichts Reflektiertes, nichts Begriffliches, sondern eine Bewußtheitsqualität, eine eigenartige Weise der Bewußtheit im Verhältnis zu ihrem Inhalte. Es besteht kein unmittelbares Haben eines Bewußtseinsinhaltes, sondern ein Haben in der Weise des möglichen Habens. Ich bin gewiß, mir die wirkliche Größe des Menschen, der Kuh, des Kirchturmes vorstellen zu können. Diese »Gewißheit der Möglichkeit« ist als einfache, gleichsam in sich zusammengegangene, in sich dicht gewordene Bewußtseinshaltung vorhanden und tritt gegenständlich als ein gewisser Zuständlichkeitscharakter der wirklich gesehenen Kleinheit der gemalten Menschen, Kühe, Türme, als eine Gestaltqualität an ihnen hervor.

Ihre Kleinheit hat sich, obwohl sie diese Kleinheit geblieben ist, doch in meinen Augen verwandelt.

Ich lasse dahingestellt, ob sich die »Gewißheit der Möglichkeit« auch in den früher erörterten Fällen von Gestaltqualität irgendwo als beteiligt aufweisen lasse. Am ungezwungensten dürfte sich der Eindruck der Künstlerzugehörigkeit als hierhergehörig ansehen lassen. Doch verfolge ich diesen Gesichtspunkt nicht weiter. Ich wollte mit dem Heranziehen der »Gewißheit der Möglichkeit« nur einen Ausblick eröffnen.

16. Von der Sache aus läßt sich nichts einwenden, wenn jemand sagt: ich will das Wort »Illusion« in so weitem Sinne gebrauchen, daß alles künstlerische Anschauen und Darbieten unter dieses Wort fällt. Dann wäre das Wort »Illusion« nur eine andere Bezeichnung für jene Gestaltqualität, die ich unter Nummer 10 gekennzeichnet habe. Ja, es könnte mir gesagt werden: wenn ich selbst alle Kunstwirklichkeit als Kunst-Schein bezeichne, so liege es nicht nur nahe, sondern es empfehle sich sogar, auch das Wort »Illusion« auf jedweden Kunsteindruck anzusehen. Näher betrachtet indessen ist diese Folgerung nicht stichhaltig. Denn mit dem Worte »Illusion« verbindet sich für unser Sprachgefühl weit aufdringlicher als mit dem Worte »Schein« der Charakter des Täuschenden. Das Wort »Schein« (man denke an Sonnenschein) läßt sich bildlich als Vorzugsbezeichnung verwenden für das, was leicht, in sich schwebend, schwerelos, geistartig, ideell existiert. Hierin aber eben besteht die Gestaltqualität der Kunstwirklichkeit. Bei dem Worte »Illusion« dagegen wird man den Gedanken des Getäuschtseins nicht los.

Will nun doch jemand die Bedeutung des Wortes »Illusion« so weit fassen, daß der ganze Kunstschein hineinfällt, so würde nur eine unzweckmäßige Verwendung eines Terminus vorliegen. Dagegen wäre es eine sachliche Unrichtigkeit, wenn sich die Meinung damit verknüpfte, daß die Kunstwirklichkeit darum als Illusion aufzufassen sei, weil die Kunst (sei es überall, sei es als darstellende Kunst) in einem Nachahmen oder Nachbilden bestehe und so immer nur Abbilder oder Symbole zu geben imstande sei. Durch diesen Nach- und Abbildungsgesichtspunkt erhält das Illusorische in ausgesprochener Weise die Bedeutung des Täuschenden. Wo die Sache so liegt (und dies ist, wie wir sahen, bei Pap und Jodl der Fall), dort muß nicht nur terminologisch, sondern von der Sache her gegen die Ausdehnung des Wortes »Illusion« auf das Gebiet der ganzen oder doch der darstellenden Kunst Einspruch erhoben werden.

17. Zusammenfassend darf ich sagen: steht man davon ab, die Bedeutung des Wortes »Illusion« in unzweckmäßiger Weise zu er-

weitern, so ist das ästhetische Gebiet kein besonders ergiebiger Boden für das Entstehen von Illusion. Im Sinne von gehemmter Täuschungsillusion kommt sie nur auf einigen Sondergebieten der Kunst unter besonderen Umständen zur Entfaltung; und zwar immer in der Weise, daß die Gefahr einer Überschreitung der Grenzen der Kunst vorliegt. Die schwebende Illusion ist weiter verbreitet. Doch auch sie macht sich nur in bestimmten Kunstzweigen nach bestimmten Richtungen hin geltend. Sie begegnete uns als Tiefen- und als Bewegungsillusion. Doch sollte damit keineswegs gesagt sein, daß sie in den Künsten nicht auch in anderen Beziehungen zutage trete. Das bei weitem Meiste allerdings, was naheliegenderweise als schwebende, zwiespältige Illusion erscheinen kann, ist, genauer betrachtet, ein eigenartiger, in sich einiger, ruhig und rund in sich beschlossener Wirklichkeitseindruck. Und überhaupt erblicke ich das Wichtigste der angestellten Betrachtungen darin, daß sich uns die Kunstwirklichkeit und — so darf ich im Hinblick auf Nummer 8 allgemeiner sagen — die ästhetische Wirklichkeit als eine ureigentümliche Wirklichkeitsweise erwies. Überall stießen wir dabei auf eigentümliche gegenständliche Gestaltqualitäten und ihnen auf der subjektiven Seite entsprechende eigentümliche Wirklichkeitsgefühle. Und überall war es ein dispositionelles Wissen, das als Voraussetzung der Gestaltqualität (und des entsprechenden Wirklichkeitsgefühls) angenommen werden mußte.

Ich möchte nicht so verstanden werden, als ob ich meinte, daß hiermit alle Probleme, die sich an die ästhetische Wirklichkeit knüpfen, gelöst wären. Vielmehr wird es sich weiter fragen, was für ein Sein denn diese gegenständliche Gestaltqualität, diese gegenständliche ästhetische Wirklichkeit bedeute; in welchem Verhältnis sie zu den Gegensätzen von Subjekt und Objekt und von Psychischem und Physischem stehe. In dieser Richtung bewegen sich beispielsweise die Erörterungen Meinongs, wenn er gegen Lipps ausführt, daß die ästhetische Wirklichkeit »höchstens eine Pseudoexistenz« sei, da das Kunstwerk im eigentlichen Sinne »zeitlos« bestehe[1]). Dieses Beispiel soll nur die Fragerichtung andeuten, in der sich meine Erörterungen zu halten hätten, wenn ich die sich an die »ästhetische Wirklichkeit« knüpfenden weiteren Probleme verfolgen wollte[2]).

[1]) Alexius Meinong, Über Urteilsgefühle, was sie sind und was sie nicht sind (1905; in den Gesammelten Abhandlungen, Bd. 1 [1914], S. 598 ff.).

[2]) In dem 3. System-Band bin ich auf solche Fragen zusammenhängend eingegangen (S. 494 ff.). Ebenso gehört manches, was der in dieser Zeitschrift (Bd. XII, S. 399 ff.) erschienene Aufsatz über »Objektive Ästhetik« enthält, hierher.

XIII.

Das Erlebnis beim dichterischen Gleichnis und dessen Ursprung.

Von

Hans Henning.

Über die ästhetische Rolle des dichterischen Gleichnisses sind ganz verschiedene Ansichten vertreten worden, wobei jeder Autor auf treffende, wenn vielleicht auch einseitige Belege verweisen konnte. Wuchs sich doch die Weltliteratur zu einem buntfarbigen Urwalde aus, der die mannigfaltigsten Gewächse birgt: gewaltige Baumriesen seltener Arten ebenso wie ein Unterholz von kümmerlichem Gestrüpp. In gleicher Weise wirkt die Verschiedenheit der Menschen mit, des Dichters und auch seines Lesers. Einmal wären da der (visuelle, akustische und motorische) Gedächtnis- und Vorstellungstypus in seiner sachlichen und sprachlichen Seite mitsamt allen Mischungen zu nennen, dann der (beschreibende, beobachtende, phantasievolle und lehrhafte) Darstellungstypus, die Intelligenztypen, Temperamentarten und dergleichen mehr. Eine Verständigung hierüber fällt heute leichter als noch vor zwanzig Jahren, weil die experimentelle Psychologie diese Typen weitgehend aufhellte, und weil Groos inzwischen an zahlreichen Dichtern zeigte, wie der Typus längst verstorbener Meister aus ihren Werken zu entnehmen ist. Des Rätsels letzte Lösung freilich hat man damit auch noch nicht. Drum stellen wir alle Streitfragen vorläufig zurück und halten uns an Befunde, die für jeden gelten.

1. Der psychologische Mechanismus. Es liegt im Wesen der poetischen Darstellung, daß der Dichter nicht einfach seine früheren Wahrnehmungen erzählt, sondern daß er ganz Neues oder doch in dieser Form noch nie Erlebtes gestaltet. Ebenso muß sich der Leser bei erstmaliger Lektüre eine neue Vorstellung oder Vorstellungsmasse erzeugen. Dabei mag der Inhalt dieser Vorstellung sich entweder auf die Welt des Wirklichen und Möglichen, oder auf das Reich des Unwirklichen und Phantastischen beziehen. Der Mechanismus solcher Produktionen wirft nun ein helles Licht auf die Rolle der Gleichnisse.

Wer das Denken — und die Phantasie fällt in den Rahmen der

Gedächtnis- und Denkpsychologie hinein —, namentlich wer das Denken neuer Vorstellungen erklären wollte, der stieß zunächst auf große Schwierigkeiten. Die klassische Assoziationslehre macht es wohl begreiflich, daß eine Vorstellung in uns auftaucht, welcher eine frühere Wahrnehmung entspricht, daß wir uns etwa beim Hören des Wortes Venedig einiger dort erlebter Szenen erinnern; wie sollte aber ein gänzlich neues Bild nur durch das assoziative Band zweier alter Erfahrungen bedingt sein? Eine größere Anzahl von Autoren — und zwar Ach, Külpe, Watt, Dürr, Bühler, Messer, Wreschner, Moskiewicz, Koffka, Grünbaum, Specht, in modifizierter Weise Müller-Freienfels und andere — glaubten denn auch, hier versage die Assoziationslehre, ja hier erweise sich ihre Unrichtigkeit, und so nahmen sie eine »determinierende Tendenz« an, welche kräftiger als die Assoziationen unserem Vorstellungsverlauf die typische Richtung gäbe. Indessen konnte G. E. Müller diese Hypothese als unwissenschaftlich zurückweisen und alle gemeldeten Befunde ohne mysteriöse Kräfte exakter mit der Assoziationslehre erklären. Diese steht darum heute fester da als je.

In einer experimentellen Untersuchung[1]) prüfte ich nun, wie das Vorstellen von noch nie Wahrgenommenem eigentlich abläuft, was auch die bei der Lektüre auftauchenden Bilder einbezieht. Der Mechanismus war mit neuen Methoden zu fassen, und dabei zeigten sich zwölf psychologische Gesetze über die Grenzen, Fesselungen und Gebundenheiten, welche unsere Phantasie einengen. Alle diese Grenzen lassen sich mit Kunstgriffen, die bei großen Dichtern und Darstellern besonders vorgebildet sind, je nachdem unmittelbar übersteigen oder doch auf Seitenpfaden umgehen; manche Menschen freilich stoßen sich immer wieder an solchen Grenzen.

Zwei Methoden kommen für uns in Betracht. Einmal erhielt die Versuchsperson ein Reizwort, z. B. »Wilhelm«, worauf sich in ihr die Reproduktion »Kaiser« anbahnte. Ehe sie aber damit fertig war, also nach etwa einer Sekunde, erhielt sie ein zweites Reizwort »Busch«, und nun erlebte sie das visuelle Vorstellungsbild einer Karrikatur des Kaisers im Stile von Wilhelm Buschs Zeichnungen, und zwar eine Karrikatur, die sie früher noch niemals wahrgenommen hatte, die sie sich vielmehr selbst gestaltete. Der Mechanismus ist in § 3 der genannten Arbeit geschildert und soll hier nicht wiederholt werden. Daß sich unter den 22329 Versuchen dieser durch zehn Jahre fortgesetzten Experimente auch viele Reaktionen ästhetischer Art be-

[1]) Hans Henning, Experimentelle Untersuchungen zur Denkpsychologie, I. Die assoziative Mischwirkung, das Vorstellen von noch nie Wahrgenommenem und deren Grenzen, §§ 3 und 4. Zeitschr. f. Psychol. 81.

finden, versteht sich von selbst; sie sollen später dargestellt werden. Im zweiten Falle (§ 4 jener Untersuchung) waren anschauliche Bilder zu erzeugen, wobei die Aufgabe dafür sorgte, daß die Vorstellung ein noch nie gehabtes Erlebnis war. Solche Aufgaben lauteten: »ein Fabrikschlot, — der spiralförmig ist«, »eine Kuh, — die sich wie ein Känguru fortbewegt« usf. Von den bisherigen Erfahrungen abweichend wurde auf diese Weise eine Änderung verlangt hinsichtlich der Größe, der Farbe, der Form, des Materials von Gegenständen und Personen, des Gehabens eines Menschen, der Bewegung, des Klangbildes, der Tast, Geruchs- und Geschmacksvorstellung, und außerdem wurden noch widerspruchsvolle Aufgaben gestellt.

Ganz leichte Forderungen sind mitunter durch besondere Aufmerksamkeitskonzentration zu erfüllen; auf diesem Wege mag jemand etwa einer Birne die Farbe einer Apfelsine geben. Allein das sind Ausnahmen, und zudem ist dieser Weg für schwierigere Änderungen versperrt. Hier greift die assoziative Mischwirkung ein, bei der sich entweder zwei an sich total überwertige Reproduktionstendenzen gegenseitig partiell verdrängen, oder bei der zwei an sich nur teilweise überwertige Reproduktionstendenzen einander ergänzen. Außerdem kann es sich um eine elementare und um eine teilinhaltliche assoziative Mischbildung handeln. Im ersten Falle mischen sich die Elemente; so wird etwa in das bestehende Bild einer Landschaft eine Venusfigur eingefügt, die ihrerseits etwas Hintergrund aus der Landschaft verdrängt, nämlich dort, wo sie selber eingepaßt wird. Im zweiten Falle werden nur Teilinhalte (Größe, Form, Farbe, Intensität usw.) des ersten Vorstellungsbildes modifiziert: so mag eine Baßgeige anfangs in natürlicher Farbe und hernach grün vorgestellt werden. Ersichtlich findet dieser Mechanismus aber überall dort Grenzen, wo die Aufgabe eine erheblichere Anzahl von Merkmalen fordert, oder wo diese Änderungen ganz charakteristisch sind. Wählen wir zur Deutlichkeit ein groteskes Beispiel: es ist ein indigoblauer Strauß vorzustellen, der statt der Flügel einen Arm hat, auf dem er hüpft. Die Grenze ist dadurch bedingt, daß es eben keine zwei Reproduktionstendenzen gibt, welche alle gewünschten Einzelheiten in sich bergen.

In solchen Fällen hilft sich die Versuchsperson ohne weiteres, indem sie zunächst ein Surrogat, eine Ersatzlösung reproduziert. Es taucht dabei eine Vorstellung auf, welche von den Antezedentien der Reaktion in eine höhere Bereitschaft versetzt wurde, welche der gewünschten Zielvorstellung ähnlich ist, und die allemal auf eine entsprechende frühere Wahrnehmung zurückgeht. Sie ist also eine gut bekannte Vorstellung, die noch gar nichts mit der assoziativen Mischwirkung zu schaffen hat, sondern nur eine ganz gewöhnliche Repro-

duktion früherer Erlebnisse. Damit ist viel gewonnen: das Surrogat führt schon eine Menge der geforderten Einzelheiten mit sich, und von hier aus läßt sich das Ziel leichter erreichen. Mit dieser Ersatzlösung wirken nämlich nun eine oder mehrere Reproduktionstendenzen der Aufgabevorstellung in assoziativer Mischbildung zusammen, indem in die Ersatzlösung der Rest der gewünschten Einzelheiten eingefügt wird. Damit ist die Aufgabe gelöst.

Erläutern wir das an einigen Beispielen. Die (groteske) Aufgabe lautet: »Ihr Vater — in der Sehgröße von 50 cm.« »Sofort mein Vater in natürlicher Größe visuell. 50 cm groß faßte ich gut auf und sah zuerst einen metallenen Zwerg von der verlangten Größe, den ich als Gartenfigur oft sah. Ich besann mich wieder auf das erste Vorstellungsbild und hatte nun meinen Vater in der Größe des Zwerges visuell.« Eine andere Versuchsperson half sich mit der Ersatzlösung eines Stehaufmännchens in Form einer Mommsenkarrikatur, die sie dann mit dem Bilde des Vaters entsprechend mischte. Eine verwickeltere Aufgabe forderte die Vorstellung: »Venus im Affenfell.« »Eine Venusfigur, lange gesucht. Plötzlich kam das Erinnerungsbild der Maria Magdalena von Tilman Riemenschneider, einer Holzplastik im bayrischen Nationalmuseum, die statt einer Bekleidung behaart dargestellt ist. Ich übertrug das (durch assoziative Mischwirkung) auf das Venusbild, aber Kopf, Hals und Füße blieben nackt wie bei Riemenschneiders Plastik. Nachdem ganz kurz ein enganschließendes Tailor-Made-Kleid optisch aufblitzte, hatte die Venus auch am Halse ein Fell. Ich versuchte nun die Füße zu bedecken. Spontan kam das Bild einer Akrobatin in dunklem Trikot, womit es gelang. Mit dem Kopfe hatte ich große Mühe. Immer wieder fiel mir die Münchener Plastik ein. Plötzlich dachte ich an den sogenannten Löwenmenschen, der auch im Gesicht behaart ist, und den ich am selben Tage wie die Akrobatin auf der Oktoberwiese sah. Damit hatte die Venus auch im Gesicht Haare, aber zu blond, zu lang und zu dünn; doch änderte sich das etwas.« Hier traten vier Ersatzlösungen mit nachfolgenden assoziativen Mischwirkungen nacheinander auf. Die genannte Untersuchung bringt eine große Zahl von Beispielen für alle Vorstellungsgattungen. Einige Aufgaben sind dabei sogar aus Hebbels Tagebüchern entnommen.

Wir sind damit am Ziel: soll eine Situation mit vielen neuen Einzelheiten vorstellbar sein, oder wünscht der Dichter, daß wir uns ein ganz charakteristisches inneres Bild erzeugen, so muß er uns die hierzu nötige Ersatzlösung geben, mit Hilfe derer wir dann das gewünschte Bild durch assoziative Mischwirkung erreichen. Diese Ersatzlösung ist das Gleichnis. Der Zwerg ist ein Gleichnis für den Vater in geringer Sehgröße, die behaarte Maria Magdalena für die Venus im Affenfell, ein mittelalterliches Fabeltier aus Gesners Tierbuch für den Vogel Strauß mit einem Arm, eine Glasdose für ein gläsernes Haus, ein Diamantstück für den Demantberg usf.

Streichen wir beim Vorlesen der Dichtung diese Ersatzlösungen oder Gleichnisse heraus, so vermag der Hörer die beabsichtigte

Situation entweder überhaupt nicht innerlich zu erblicken, oder doch nicht in derjenigen charakteristischen Form, welche der Dichter uns vermitteln möchte. Dies wirkt ebenso vernichtend, wie wenn man alle Motive aus dem dramatischen Texte herausstreicht, die auf die Bühnendekoration, auf Haltung und Stellung der Personen, ihre Bekleidung usf. weisen. Die Ansicht von Julius Ziehen, daß alle epischen Gleichnisse ein äußeres dekoratives Beiwerk ohne innere Zweckmäßigkeit und Notwendigkeit seien, läßt sich also nicht nur durch Selbstzeugnisse der Dichter, sondern sogar experimentell widerlegen, und Eduard Engels Verdammung aller Tropen als »gelehrttuende Rederei« trifft daneben. Der überstarke Darstellungstrieb des Dichters drängt nicht, wie Plüß meint, übers Ziel hinaus zu einem Gleichnis, sondern dieses gibt umgekehrt der Hauptvorstellung Kraft; es »verdeutlicht« sie, wie R. M. Meyer betonte.

Ob das Gleichnis ausführliche Schilderungen bringen muß, oder ob es nur wenige Worte zu umfassen braucht, das hängt natürlich ganz von dem beabsichtigten Ziel und den Umständen ab: manchmal lösen wenige Worte schon die zur assoziativen Mischbildung nötige Reproduktionstendenz aus, vielleicht sogar schon eine Trope (Metapher, Metonymie usf.); andere Male ist eine größere Unterlage erforderlich, damit jede charakteristische Einzelheit zu ihrem Rechte kommt. Landläufige Bilder erfordern weniger Aufwand als neue und seltsame.

Mitunter tasteten und drangen die früheren ästhetischen Versuche in diese Richtung. Es ist derselbe Befund, den Groos[1]) bildmäßig als »Verschmelzung«, oder Sterzinger[2]) als »Unterschiebung« kennzeichnet; doch gingen die früheren Autoren nicht tiefer auf den psychologischen Mechanismus ein, weil sie lediglich die ästhetische Seite im Auge behielten. Immerhin, wenn eine Vp. von Groos die Verdammten, welche Dante mit Tauben vergleicht, nun in »taubengrauen Gewändern« oder »nur im Bilde der Tauben« innerlich erblickt, und wenn eine Vp. von Sterzinger die Schneehühner mit Hermelingefieder (Thema: »Das Schneehuhn hat den Hermelin des weißen Winters abgelegt«) oder die Fische als Silber (Thema: »es wimmeln vergnügliche Fische zu silbernen Massen im See«) vorstellt, dann darf nur der Fachausdruck der assoziativen Mischwirkung hierfür angewendet werden. Ob freilich gerade diese Mischwirkung in der Absicht des Dichters lag, das lassen wir dahingestellt. Schält man die Gleichnisstellen zu Versuchszwecken heraus, so verändert sich die ganze reproduktive Lage: das Gleichnis wirkt jetzt eher als Selbstwert und weniger als Zwischenstadium eines Ganzen; Einstellung, Gesamt-

---

[1]) Karl Groos, Das anschauliche Vorstellen beim poetischen Gleichnis. Zeitschr. f. Ästhet. 9, S. 186—207, 1914.

[2]) Othmar Sterzinger, Die Gründe des Gefallens und Mißfallens am poetischen Bilde. Arch. f. d. ges. Psych. 29, S. 16—91, 1913. — Die Bestandstücke des poetischen Bildes unter dem Gesichtspunkt seiner Schöpfung Ebenda 37, S. 363—401, 1918. Auch in dieser neuesten Arbeit kommt der gegenwärtige Stand der Gedächtnis- und Denkpsychologie nicht zum Ausdruck.

verfassung und Inbereitschaftsetzung mancher Tendenzen durch den fortlaufenden Zusammenhang unterbleiben usw. Hingegen stehen dort der assoziativen Mischwirkung noch Hindernisse im Wege, wo das Erlebnis ein Hin- und Herwogen verrät, wie Sterzinger dies gelegentlich meldet. Was K. Lange[1]) als »Oszillieren« oder »Pendeln« zwischen zwei heterogenen Vorstellungsreihen (Natur und Kunst) kennzeichnet, ist damit aber nicht identisch.

Etwas Ästhetisches ist mit alledem noch nicht gesagt. Man glaubte freilich, in der assoziativen Mischwirkung den ästhetischen Faktor in der Hand zu halten, aber mit Unrecht: die assoziative Mischwirkung an sich macht das Wesen des Ästhetischen ebensowenig aus, wie die gewöhnliche Reproduktion auf ein Reizwort, das auf die Vp. ästhetisch wirkt. Wir wollen vorläufig nur die Mechanik des Vorstellungsverlaufes ganz reinlich von dem Zustandekommen des ästhetischen Eindruckes trennen.

2. Der psychologische Ursprung des Gleichnisses. Die alleraltesten Literaturdenkmale verwenden das poetische Gleichnis schon in vollkommenster Form. Hieran halten wir uns zunächst, weil das Gleichnis in späteren Jahrhunderten mannigfach übertragen, zu andersartigen Wirkungen benutzt, und als Selbstwert genommen wurde. Diese ältesten Gleichnisse sind ausnahmslos anschaulich und entnehmen ihren Stoff vorwiegend der Natur sowie den Begebnissen des Lebens.

Freilich setzen einige Autoren die Entdeckung des ästhetischen Natursinnes erst in die Zeit der Renaissance, wonach die früheren Naturgleichnisse ästhetisch neutral wären. Sie fußen in Schillers Auffassung oder in jenem berüchtigten Urteil von Gervinus: »das ganze Altertum kannte keine Freude an der Natur.« Allein das kann doch höchstens besagen, daß vereinzelte Kulturkreise — darunter namentlich der frühitalische — keine feinere Naturästhetik entwickelten, daß die Natur ursprünglich nicht als selbständiger Stoff der Dichtung gewählt wurde, und daß bestimmte Zweige der Naturlyrik erst später aufkamen, so jene Vollmonds- und Kirchhofspoesie, die in der sentimentalen Zeit auf englischem Boden erwuchs, und die wir in Deutschland erst bei Klopstock antreffen. Abgesehen davon finden sich die prähistorischen Heiligtümer keineswegs immer an versteckten, sicheren und wettergeschützten Stellen, sondern an jenen Punkten, die wir heute wegen ihrer landschaftlichen Schönheit bewundern. Daß Homers Naturschilderungen ästhetisch wirkten, daß Aischylos etwa zum Meere, Theokrit zu Triften und Auen ein innerliches ästhetisches Verhältnis besaß, das läßt sich nicht gut leugnen[2]). Der indische Vergleich des

---

[1]) Konrad Lange, Das Wesen der Kunst, I. S. 326 ff., II. S. 328 f., 386, 390. Berlin 1901.

[2]) Man vergleiche Alfred Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls bei den

Donners mit dem polternd daherrollenden Fuhrmann und jener Gesang des Veda, der die Überschrift »Schweigen im Walde« tragen dürfte, sind ästhetisch nicht indifferent und farblos. Doch stellen wir die ästhetische Frage auch hier noch zurück, um erst die psychologischen Momente zu erörtern. Unser Umweg wird sich wieder als raschester Pfad zum Ziele mit unerwarteten Aussichten erweisen.

Der Entscheid, wie weit das Gleichnis auschaulich und wie weit es abstrakt genommen wurde, fällt bei einem Blick auf die damalige Denkstruktur nicht schwer. Während die ältere Schule von Max Müller-Oxford annahm, der menschliche Sprachschatz habe in der Urzeit mit allgemeinen Tätigkeitswörtern und recht entwickelten Abstraktionen begonnen, welche unsere zeitgenössischen Naturvölker noch nicht besitzen, ist heute gesichert, daß das Anschauliche als erste und das Abstrakte als letzte Stufe in jener interessanten Entwicklung der menschlichen Geistesstruktur[1]) anzusetzen ist.

Ohne jede ästhetische Absicht stellt sich ein Vergleich überall dort ein, wo wir auf gegenständliche, unübertragbare Merkmale angewiesen sind. Frage ich jemanden, der den chemischen Namen dieses Aromatikums nicht kennt, wie Isobutylidenphenylglykol riecht, so kann er höchstens antworten: dieses Fläschchen riecht ähnlich, wie wenn ein Jasminstrauch neben Pfirsichen steht. Die Kultursprachen besitzen heute ja noch keine Worte für die Geruchsqualitäten, und so bleibt nur ein Vergleich mit bekannten riechenden Gegenständen übrig. Die

---

Griechen und Römern, Kiel 1882 und 1884. — Die poetische Naturbeseelung bei den Griechen. Zeitschr. f. Völkerpsychol. 20, S. 245—260. — Die Philosophie des Metaphorischen, S. 78 ff. Hamburg 1893. — E. Kammer, Ein ästhetischer Kommentar zu Homers Ilias. Paderborn 1906. — K. Altendorf, Ästhetischer Kommentar zur Odyssee, 1904. — J. Sitzler, Ästhetischer Kommentar zu Homers Odyssee. Paderborn 1906. — Willy Moog, Die homerischen Gleichnisse. Zeitschr. f. Ästhet. 7, S. 104—128, 266—302, 353—371, 1912. — Naturgleichnisse und Naturschilderungen bei Homer. Zeitschr. f. angew. Psychol. 6, S. 123 - 173, 1912. — E. Kammer, Ein ästhetischer Kommentar zu Aischylos Oresteia. Paderborn 1909. — A. Müller, Ein ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles. Paderborn 1904. — W. Gebhardi, Ästhetischer Kommentar zu den lyrischen Dichtungen des Horaz, Paderborn 1902. — E. Müller, Über die sophokleische Naturanschauung. Liegnitzer Programm 1842. — G. Pazschke, Über die homerische Naturanschauung. Stettiner Programm 1843. — Willy Moog, Das Naturgefühl bei Platon. Arch. f. Gesch. d. Philos. 17, S. 167—194, 1911.

[1]) Diese Entwicklungslinie habe ich schon ausführlich in einer vier- und in einer zweistündigen Semestervorlesung, sowie unter anderem Gesichtswinkel in der Frankfurter Anthropologischen Gesellschaft (Sitzung vom 9. März 1916 und 14. Februar 1918) vorgetragen. Hierin haben wir zugleich jenes von Hegel so sehnlich gewünschte Moment, das durch die ganze Geschichte der Philosophie und geistigen Kultur hindurch sowohl stetigen Fortgang als Höherentwicklung zeigt. Eine ausführliche Darstellung folgt später.

Attribute (erdbeerartig, terpentinig, rosenhaft usw.) haften an den Dingen; sie lassen sich nicht loslösen (abstrahieren) und auf andere Dinge übertragen. So stand es ursprünglich mit allen sinnlichen Attributen, und in weitem Ausmaß ist dies noch bei den Naturvölkern anzutreffen. Wie das Farbwort blond sich heute nur auf Haare bezieht und nicht auf gelbe Papiere, so wurde früher als Farbwort des Dinges (z. B. des Blutes) einfach sein Name gesetzt, der nicht auf gleichgefärbte andere Dinge (z. B. Rotwein, Mohnblüte) paßt. Aus der weißen Rose, Lilie und Jasmin abstrahieren wir leicht die weiße Farbe, niemals aber den Geruch, der sich vom Träger nicht ablösen läßt; so stand es ursprünglich auch noch um die Farben.

Auf dieser Entwicklungsstufe muß man Vergleiche und Gleichnisse bringen, wenn man sich verständigen will. Dieser steten Gleichnisse wurde die Menschheit erst enthoben, als die gegenständliche Struktur der Attribute sich in eine labile Übertragbarkeit wandelte. Das geschah, als das gegenständliche Moment in der Wortbedeutung immer mehr verblaßte, als man vorwiegend auf den übertragbaren Bestandteil achtete und das Nichtübertragbare vernachlässigte. Zugleich wurde das Gleichnis nun für andere Wirkungen verfügbar.

Dieser Übergang ist in der Aera Homers genau zu verfolgen. Das Farbwort, das noch deutlich seine gegenständliche Natur oder doch Reste davon verrät, eignet sich als Attribut nur für ein gefärbtes Ding, höchstens paßt es schon auf zwei oder einige ähnliche mehr. Der Vorgang des Übertragbarmachens selbst könnte auf den ersten Blick als ein ästhetischer Impressionismus erscheinen. Maulbeerfarben, μορόεις, ist nur das Ohrgehänge; die Übertragung gelingt, weil außer der Farbe noch Größe, Form, Lasur, Schimmer, bewegliches Hängen usf. gemeinsam sind. Überall wird das Attribut zunächst auf solche Gegenstände übertragen, die sich außer in der Farbe noch in andern Merkmalen gleichen [1]).

[1]) Näher habe ich das für Farbe und Geruch ausgeführt im 5. Kapitel meiner Monographie: Der Geruch. Leipzig 1916. — Eine reiche Fundgrube sind: Victor Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien sowie in das übrige Europa. Historisch-linguistische Skizzen, 7. Aufl. von O. Schrader, mit botanischen Beiträgen von A. Engler. Berlin 1902. — O. Schrader, Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde. Straßburg 1901. — Sprachvergleichung und Urgeschichte. Jena 1907. — Im übrigen die verschiedenen Homerlexika (Gehring, Ebeling, Capelle-Seiler, Autenrieth-Kägi, Retzlaff u. a.). Neben den neueren Werken vgl. für die homerischen Attribute noch: H. Schultz, Neue Jahrb. f. Klass. Altert. 27, S. 17 ff., 1911. — E. Weißenborn, *De adjectivis compositis Homericis.* Diss. Halle 1865. — G. Pazschke, *Quaestionum de nominibus abstractis apud Homerum particula.* Diss. Halle 1840.

So bezieht sich in der ersten Phase der Abstraktion ἀργός, weiß nur auf Gänse und Rinder, während andere Nuancen eigene Worte besitzen, πολιός, grau, nur auf das Wolfsfell, Haare, Eisen, sowie auf das Meer; oder ἐρυθρός, das im klassischen Attisch rot schlechthin bedeutet, trifft nur die roten Flüssigkeiten und das glatte Kupfer. Da gibt es ähnliche Dinge, die mit einem gemeinschaftlichen Attribut als feuchtweiß oder als trockenweiß, als schimmerndes Weiß, als Lasur, als körnige Fläche zusammengefaßt werden, mehr noch nicht [1]. Um dasselbe Attribut erhalten zu können, müssen die Dinge also außer der Farbenqualität noch andere Eigenschaften gemeinsam haben, darunter die »Erscheinungsweise« der Farben, welche das psychologische Experiment erst kürzlich aufdeckte. Es handelt sich da um primäre Unterschiede: die Oberflächenfarbe (z. B. eine Baumrinde) ist beleuchtet, ist je nachdem im Raume bestimmt lokalisiert, zeigt eine gegenständliche Oberflächenstruktur wie Holz, Tuch, Haut; die Flächenfarbe (z. B. der Regenbogen) ist nicht beleuchtet, ist stets frontalparallel lokalisiert und zwar unbestimmt aber fest, hat ein lockeres Farbgefüge, in das man etwas eindringen kann, und endlich die Raumfarbe (z. B. dünner Nebel). Experimentell ließen sich Übergänge zwischen ihnen erzeugen [2], die ebenfalls bei Homer vertreten sind. Das Übersehen dieser gegenständlichen Geistesstruktur war letzten Endes der Anlaß zu jener seltsamen These, daß die Alten farbenblind gewesen seien, und daß der Farbsinn sich erst in historischen Zeiten allmählich entwickelt habe. Wir sehen aber, daß die Naturvölker nicht farbenblind sind und gleichwohl jene sprachlichen Eigentümlichkeiten zeigen, die psychologisch so arg verkannt wurden [3].

---

[1]) Vgl. Der Geruch, S. 41—51. — Für die analogen Verhältnisse bei Naturvölkern vgl. besonders: W. R. Rivers, *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits. II. Physiology and Psychology Part I. Introduction and Vision,* S. 96 u. ö. Cambridge 1901 — D. Westermann, Grammatik der Ewe-Sprache, S. 78. Berlin 1907. — R. Thurnwald, Ethno-psychologische Studien an Südseevölkern auf dem Bismarck-Archipel und den Salomo-Inseln. Beiheft 6 der Zeitschr. f. angew. Psychol. S. 9 ff., 1913.

[2]) David Katz, Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung. Ergänzungsband 7 der Zeitschr. f. Psychol. 1911. — Neue Phänomene bringt Hans Henning, Lokalisationsraum und räumliche Mannigfaltigkeit. Zeitschr. f. Philos. u. phil. Krit. 162, S. 95 f., 1916.

[3]) Auf diese Literatur braucht man heute nicht mehr einzugehen. — Die Ergebnisse von O. Weise, Die Farbenbezeichnungen der Indogermanen. Bezzenbergers Beitr. z. Kunde d. indogerm. Sprachen 2, S. 273 ff., 1878, der alle bunten Nuancen sprachlich von den ungetönten Farben ableitet resp. von allgemeinem Leuchten, sind überholt. — Gute Gesichtspunkte in Einzelheiten bieten: Jakob Grimm, Die fünf Sinne (Kleinere Schriften 7), 1884. — Edmund Veckenstedt, Die Farbenbezeichnungen im *Chanson de Roland* und der Nibelunge Not. Zeitschr. f. Völkerpsychol.

Natürlich kommen diese Gesichtspunkte ebenso bei den zusammengesetzten Wörtern in Frage. Es ist psychologisch nicht dasselbe, ob man Ἠὼς ῥοδοδάκτυλος auffaßt als: »Eos, die Rosenfinger hat«, oder als: »Eos, deren Finger wie Rosen sind«. Jene vielgedeuteten Komposita [1]) wie die »kuhäugige« Hera gewinnen nun erst ihr rechtes Licht [2]).

Freilich muß es einem erst gehen wie Goethe, der aus Neapel schrieb: »Was den Homer betrifft, ist mir wie eine Decke von den Augen gefallen«, und an Schiller: »es ist aber nur der sittliche Teil des Gedichtes, der eigentlich auf uns wirkt; dem ganzen beschreibenden Teile hilft unsere Imagination nur unvollkommen und kümmerlich nach. In welchem Glanze aber dieses Gedicht vor mir erschien, als ich Gesänge desselben in Neapel und Sizilien las? Es war, als wenn man ein eingeschlagenes Bild mit Firnis überzieht, wodurch das Werk zugleich deutlich und in Harmonie erscheint. Ich gestehe, daß es mir aufhörte, ein Gedicht zu sein, es schien die Natur selbst«. Von der Wirklichkeit abgezogen und übertragen wird es eben Geistesart eines späteren Jahrtausends.

Auf der andern Seite müßte manches, das bisher noch als Tertium comparationis angesehen wird, von dieser Liste gestrichen oder doch eingeklammert werden. In den ältesten Literaturdenkmalen der Kulturvölker wie in den Erlebnissen der heutigen Primitiven finden sich gewisse wirklichkeitsnahe Komplexe. Es sind dies Worte, Wortzusammenstellungen und Gesamtsituationen, die ebenfalls noch aller Abstraktion fern, rein gegenständlich bezogen bleiben. Sie enthalten unübertragbar Zahl, Maß, Menge, Größe, Intensität, Zeit, Bewegung, Haltung, Stellung, Überlegenheit, Achtung, Wertschätzung, Geltung,

---

17, S. 157 ff., 1887. — W. Wätzoldt, Das theoretische und praktische Problem der Farbenbenennung. Zeitschr. f. Ästhet. 4, S. 349—399, 1909.

[1]) Zusammenstellung der älteren Literatur über diese Frage, die im Anschluß an Bopps Sanskritgrammatik und Ferdinand Justis »Zusammenhangsetzung der Nomina in den indogermanischen Sprachen« (Göttingen 1861) lebhaft erörtert wurde, bei Gustav Mayer, Curt. Stud. 5, S. 3—116, 1872; vgl. auch 6, S. 249. — Außer den neueren Homerwerken kommt dazu: A. Hein, *Qua ratione composita Homericae linguae epitheta conformata sint.* Hildburghausener Programm 1860. — Berch, Über die Komposition der Nomina in den homerischen Gedichten. Kieler Programm 1866. — Arno Heyne, *De nominibus propriis apud Homerum.* Diss. Königsberg 1866. — Conr. Zacher, *De prioris nominum compositorum Graecorum partis formatione.* Diss. Halle 1873. — F. Schaper, *Quae genera compositorum apud Homerum distinguenda sint.* Cösliner Programm 1873. — Friedr. Stolz, Die zusammengesetzten Nomina in den homerischen und hesiodischen Gedichten. Klagenfurt 1874.

[2]) Wie weit bei Homer magisches und animistisches Denken waltet, wie weit die Erzählungen symbolisierte Naturvorgänge sind, das muß hier unerörtert bleiben; es genüge auf die germanischen Parallelen der homerischen Begebnisse hinzuweisen (Karl Müllenhoff, Deutsche Altertumskunde I, S. 5—72. Berlin 1870).

Tätigkeit und dergleichen gebunden in sich, wobei das Ganze eine unauflösliche Einheit bildet und keine zu vergleichende Zweiheit vorhanden ist. Reste davon besitzen wir heute noch in den Worten: Riese, Zwerg, Pony usw., die ihre unveränderliche Größe in sich tragen, während ein Mensch groß oder klein sein kann. Gegen die Zusammenstellung solcher Ausdrücke wie »große Ameise« sperrt sich sogar das sprachliche Formulierungsvermögen mancher Naturvölker; ähnliches beobachten wir in der Kindersprache. Wird bei dieser anschaulichen Gebundenheit ein weiteres Merkmal in den einheitlichen Komplex hineingezogen, so liegt natürlich keine verglichene Zweiheit vor. Wo Kennzeichnungen wie »dreißig Meter weit« oder »zehnstündige Fahrt mit fünf Knoten pro Stunde« fehlen, weil die Denkstruktur noch nicht zu diesem Abstraktionsgrad gediehen ist, da muß natürlich in anschaulich-komplexer Weise berichtet werden: »er lief, so weit ein kräftiger Mann den Speer schleudert«, oder »Ägypten liegt so fern, als etwa den Tag ein geräumiges Meerschiff segelt, wenn mit Geräusch Fahrwind anwehte von hinten.« Bei solchen einheitlichen Komplexen werden ebensowenig zwei getrennte Vorstellungsreihen abstrakt verglichen, wie wir dies bei »einem Katzensprung weit« heute tun, oder wenn man uns von einer Mandel Eier, einer Handvoll Leute, einem Haufen Geld usf. spricht.

Diese wirklichkeitsnahen Komplexe der ältesten Kulturperiode wie der heutigen Naturvölker orientieren sich nun nicht an der abstrakten abendländischen Logik, die ihr Gepräge wesentlich von der scholastischen Philosophie erhielt, sondern an einer Logik, die man biologisch nennen könnte. Da sich auch die Ästhetik bisher ausschließlich auf die abstrakte Logik abstimmte, mußte sie bei den Komplexen archaischer, volkstümlicher, kindlicher und primitiver Kunstarten auf Schwierigkeiten stoßen. Diese zweite »Logik« kennzeichnet sich dadurch, daß sie weder den anschaulichen Boden verläßt, noch die Berührung mit der Wirklichkeit verliert; daß sie Allgemeinvorstellungen, Begriffe und Zusammenfassungen nicht aus abstrakten Denkmotiven, sondern nur von biologischen Zwecken gezwungen und diesen angepaßt stiftet.

Auf die Frage, wieviel diese und jene Palme und jene Palme dort zusammen sind, antwortet der Primitive also: »eine Palme und eine Palme und eine Palme;« verlangen wir aber, daß er sie alle fällt, daß er sie also in einen Komplex einbeziehen soll, dann ist er imstande mit »drei Palmen« zu antworten. Soll er zwei eigene und zwei fremde Nachen addieren, die beieinander am Strande liegen, so wird er erst dann »vier Schiffe« angeben, wenn wir ihm nahelegen, daß sie alle zusammen eine Ausfahrt zum Fischfang oder sonst eine gemeinsame

Handlung unternehmen, andernfalls bleiben es für ihn zwei Schiffe und zwei Schiffe. Während die abendländische Logik ihre Oberbegriffe nach Denknotwendigkeiten formt, treibt in der biologischen Logik nur der anschauliche und wirklichkeitsnahe Zweck, welcher den vorhandenen Umständen entspringt, zu Zusammenfassungen. So fehlen auch bei Homer noch die abstrakten logischen Oberbegriffe, während er Kennzeichnungen besitzt, die wirklichkeitsnah viele anschauliche Dinge in sich sammeln.

Die Geistesstruktur — somit auch die Dichtung mitsamt den Gleichnissen — war unweigerlich anschaulich und wirklichkeitsnahe, solange die Menschheit eine gewisse Höhe der Abstraktion noch nicht erreicht hatte. Ein guter Grund für die Wertschätzung der Sophisten durch edle Athener lag darin, daß jene durch ihre stete Wortfechterei, durch ihr Übertragen der Merkmale auf jedes und alles die wirklichkeitsnahe Gebundenheit der Worte zugunsten einer abstraktiven Verwendung lockerten, wobei sie freilich übers Ziel schoßen. Wie nun die Bahn für das erste abstrakt-philosophische System, dasjenige Platos, frei war, so gingen einige Jahrzehnte früher dem ersten indischen System des Buddah ebenfalls Sophisten voraus, obzwar die indische Geistesstruktur damals schon abstrakter war — und ihre Dichtung somit ärmer an Anschaulichkeit und Gleichnissen[1] —, wie auch diejenige Persiens[2], das die Umwelt mit ethischen Abstraktionen überschwemmte. Daß Homer noch ganz an der Wirklichkeit hängt, leuchtet jedem aus seiner Dichtung entgegen. Die komplexe Struktur der jonischen Naturphilosophen bemerkten auch Joël[3] und Schultz[4], nur suchten sie den Grund in mystischen Zügen, die man ihnen nicht zugestehen wird.

3. In der Struktur der ältesten Gleichnisse dürfen wir kein logisches Gefüge und kein abstraktes *Tertium comparationis* suchen, weil die hierzu nötige Abstraktionshöhe ja noch nicht erreicht war. So setzt auch Homer noch nicht Personen oder Dinge als Ganzes unabhängig von dem sinnenfälligen Augenblickszustande neben eine andere Person, denen nun ein Drittes dauernd zugesprochen würde. Gleichnisse, wie wir sie heute bilden, etwa: »Odysseus ist ein Fuchs,« wobei das gemeinsame Dritte (die List) ihm unabhängig

---

[1]) A. Hirzel, Gleichnisse und Metaphern im Rigveda. Leipzig 1890.

[2]) Über Firdusi vgl. auch H. Frommann, Über den relativen Wert der homerischen Gleichnisse. Büdinger Programm 1882.

[3]) Karl Joël, Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik. Jena 1906.

[4]) Wolfgang Schultz, Studien zur antiken Kultur, I. Pythagoras und Heraklit, II. und III. Altjonische Mystik I. Wien und Leipzig 1905 und 1907.

von dem konkreten Vorfall zukommt, finden wir im älteren Bestande nicht vor.

Gorgythion, dem ein Pfeil die Brust durchbohrte, beugt sein helmbeschwertes Haupt auf die Brust, wie der Gartenmohn seinen lastenden, vom Frühlingsregen[1]) beschwerten Blütenhelm zur Seite neigt (Il. 8, 307). Ohne visuelle und motorische Anschaulichkeit wird diese Zusammenstellung sinnlos. Der langausgestreckte Leichnam des Harpalion streckt sich im Todeskampfe wie ein Regenwurm (Il. 13, 654); auch dieses Gleichnis rechtfertigt sich nur durch das anschauliche Moment. Wie die zirpenden Zikaden im Laub, so sitzen die troischen Greise beratend am skäischen Tor (Il. 3, 152); zwei visuell und akustisch ähnliche Gesamtsituationen berühren sich hier. Dem Odysseus wird die Haut beim Anprall ans Gestade zerschunden, wie dem emporgezogenen Polypen Kiesel an den Gliedern hangen (Od. 5, 432), oder er schmiegt sich an den Feigenbaum oberhalb der Charybdis, wie die Fledermaus am Aste klebt (Od. 12, 433). Aias weicht phlegmatisch wie der geschlagene Esel störrisch-langsam zurück (Il. 11, 558), und Menelaos kämpft mutig, wie die verscheuchte Fliege immer wiederkehrt (Il. 17, 570). Wie Scharen schreiender Kraniche, Gänse oder Schwäne — die Aneinanderreihung dreier Vogelarten dient der akustischen Mischung — ergießen sich die Achaier ins Blachfeld, und stehen dann dicht gedrängt, wie unzählbar wimmelnde Fliegenscharen am Milchbottich, den Troern gegenüber (Il. 2, 459). Wer die herangezogene Situation nicht anschaulich vorstellen[2]) und das Ganze nicht

---

[1]) Sehr vielen klassischen Philologen zufolge hat sich Homer in der Jahreszeit vertan. Aber im alten Rom wurde das Opium der Mohnfrucht schon »zur Zeit der Rebenblüte« gesammelt.

[2]) Außer den genannten Artikeln von Moog vgl. noch: A. Passow, *De comparationibus Homericis.* Berlin 1852. — H. Frommann, Über den relativen Wert der homerischen Gleichnisse. Büdinger Programm 1882. — Arthur Platt, *Homers Similes. Journ. of Philol.* 24, S. 28–38, 1896. — O. Jäger, Homer und Horaz, 1905. — Wittich, Homer in seinen Bildnissen und Vergleichungen. Stuttgart 1908. — Hedwig Jordan, Der Erzählungsstil in den Kampfszenen der Ilias. Züricher Diss., Breslau 1905. — Plüss, Das Gleichnis in erzählender Dichtung. Festschr. z. 49. Versamml. deutscher Philol. u. Schulmänner, S. 40 ff. Basel 1907. — Neue Jahrb. f. d. klass. Altert. 23, S. 304 ff., 1909; 25, S. 465 ff., 1910. — G. Finsler, Homer. Leipzig und Berlin 1908. — P. Cauer, Grundfragen der Homerkritik. Leipzig 1909. — Franz Winter, Neue Jahrb. f. d. klass. Altert. 25, S. 681 ff., 1909. — In Gercke-Norden, Einleitung in die klassische Altertumswissenschaft II, S. 161 ff., 1910. — U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Kultur der Gegenwart, 1907 und 1909. — Sitzungsbericht d. Berl. Akad. d. Wiss. 1906, S. 59 ff. — Die Ilias und Homer. Berlin 1916. — Willibald Schafnitzl, Der Schilderungsstil in den homerischen Gleichnissen und den Denkmälern der kretisch-mykenischen und geometrischen Epoche. Diss. Straßburg 1917.

in seiner individuellen Charakteristik (z. B. den Odysseus fledermausartig angeschmiegt) innerlich erblicken kann, wem nicht der Deckel von den Augen fällt wie Goethe, der wird solche Gleichnisse nie so erleben, wie die Alten es taten. Wer hier nach einem abstrakten *Tertium comparationis* fahndet, der muß Homer ein *collegium logicum* mit herben Vorwürfen lesen, was ja oft genug geschah. Denn wenn man das Anschauliche nicht anschaulich berücksichtigt, dann wird manches Gleichnis »fehlerhaft«. Das ungeduldige Hin- und Herwälzen des Körpers, als Odysseus ob der Freier nicht einschlafen kann (Od. 20, 25 ff.), wird mit dem ungeduldigen Drehen des gefüllten Magens beim Rösten am Feuer zusammengebracht; dabei bleibt alles in der sinnenfälligen Sphäre der ungeduldigen Bewegung. Nicht aber werden, wie viele wollen, »die Gedanken« des Helden mit denen des Wurströsters verglichen, der dann gar nicht herpaßt; ebensowenig kommt da eine logische Konstruktionsverschiebung (Odysseus aktive, die Wurst passive Bewegung) in Betracht, sondern eben das anschauliche Moment. Man höre endlich auf, Homer logisch zu verbessern und zu zensieren, und halte sich ans Gegebene. Ganz in diesem Sinne sagt auch Aristoteles [1]: »zur Verdeutlichung sind Beispiele und Gleichnisse anzuwenden, aber den Dingen Eigenes und aus Bekanntem wie Homer und nicht wie Choirilos«.

Diese innigste anschauliche Berührung sprang so in die Augen, wie uns heute das logische *Tertium comparationis* auffällt; sie prägt nicht nur die Deutlichkeit der Hauptvorstellung aus, sondern das Gleichnis wirkt auch als eine sinnenfällige Erklärung, als eine Zurückführung auf anschaulich allgemein Bekanntes. Wir finden dies heute noch bei Fremdvölkern und Primitiven. Ein Dschaggamädchen (Kilimandscharo) antwortet auf die Frage nach dem Stande ihres unbemittelten Verlobten: »ich werde von einem Zweigeraschler davongetragen werden«; dieses Anschauliche beim Gewerbe des Honigbüttenaufhängers in Bäumen ist eben allgemein bekannt. Und ein Mädchen mit einem reichen Bräutigam sagt: »ich habe einen Rindenschäler«, d. h. so leicht jeder die Rinde vom Baume löst, so leicht löst er die Felle von seinen vielen Rindern und Ochsen.

Jedes Negerrätsel [2]) mitsamt Lösung ist für uns Europäer wie für die Neger selbst nichts anderes. Sehen wir auf Beispiele: »Ich habe eine Schwester, die wäscht sich nur den halben Leib?«, nämlich der Felsen im Bachbett, der vor dem Dorfe zur Hälfte aus dem Wasser ragt (Dschagga). »Da ist ein Klunker, auf den zeigt man

[1]) Aristoteles, Top. VIII, I. a. E.

[2]) Die Negermärchen wurden einige Jahre vor Grimms deutscher Märchenzusammenstellung gesammelt und erwiesen sich als stofflich gleich.

nicht mit dem Finger?« das ist die Keule des Nashorns (Dschagga). »Meine Mutter hat ein Trauertuch (nämlich aus borstigem Stoff) um die Lenden?«, das Stachelschwein (Duala). Auf höheren Stufen bekommt das Rätsel abstraktere Formen: »Es sieht sich gleich?« Antwort: Asche und Salz, Kuhmilch und Euphorbiensaft usw. Das Heranziehen der zweiten sinnenfälligen Situation ist auch hier eine »Lösung« des Rätsels, ein Zurückführen auf Bekanntes. Solche Rätsel zusammen mit ihrer Auflösung bilden auch für uns ein anschauliches Gleichnis.

Demselben Boden erwuchsen die Tropen. »Pongolo-pongolo?« eine Tonmalerei, wird gelöst: Rinder, die den steinigen Abhang heruntersteigen. Oder »tschiri?« der abgeschnellte Pfeil und »wi!« (Wehruf): das ist der Gastfreund, wenn man nichts zu essen hat (alles von den Dschagga).

Solche Rätsel lassen sich überhaupt nicht abstrakt und durch logisches Bestimmen des gemeinsamen Dritten, sondern nur unmittelbar anschaulich lösen. Die ungewöhnlich starke Freude beim Finden und Zusammenstimmen der beiden sinnenfälligen Situationen wird von den Primitiven deutlich zur Schau getragen, und bei jedem Rätsel wird dem Rätselsteller ausnahmslos ein hoher Lohn (meist eine ganze Ortschaft) symbolisch und zeremoniell versprochen. Aber nicht nur in Gleichnissen, Rätseln und Tropen zeigt sich diese wirklichkeitsnahe Struktur, sondern ebenso in Sprichwörtern, Sinnsprüchen usw., was wir sogar in unserem Sprachschatze noch abgeblaßt vorfinden; übrigens bewahren einige derbe Rätsel in Salomon und Markolf, sowie verwandte Zeugnisse der derbsten Volksart diesen Typus noch unverfälscht. Der Unterschied zwischen Naturvölkern und Kulturvölkern, zwischen Kindern und Erwachsenen, einfacherer und höherer geistiger Kultur, Ungebildeten und Gebildeten, Volkstümlichem und Wissenschaftlichkeit liegt (neben dem Wissenschatz) wesentlich in dieser Linie.

4. Handelt es sich dabei um einen anschaulichen Impressionismus? Nein! Denn Homer läßt die Herden auch auf dem Schilde des Achill brüllen und den Fluß rauschen. Weiter bringen diejenigen Szenen, welche in dunkler Nacht spielen, trotzdem Farbattribute, die sich auf das Tageslicht beziehen, obwohl sie quantitativ etwas zurückgehen und daneben gute Impressionen der nächtlichen Beleuchtung gemeldet werden [1]).

Homer wirkt trotzdem impressionistisch auf uns; ähnlich steht es um die japanische Kunst, obwohl die Japaner niemals Natur oder

[1]) Bei Homers Vorstellungstypus überwiegt das Visuelle; in größerem Abstande folgt das Motorische und in einem kleineren Abstande dann das Akustische. Näheres berichte ich andern Orts.

Modell abmalen. Hier müßte man eher von »gedächtnismäßigem Impressionismus« reden, wobei dieses impressionistische Element eben in der wirklichkeitsnahen sinnenfälligen Denkstruktur liegt.

Ist die Schilderung wegen dieses gedächtnismäßigen Zuges vielleicht stereotyp? Wieder müssen wir mit einem Nein antworten. Was uns Moderne unanschaulich und stereotyp anmutet, das braucht es deswegen noch nicht für die Alten gewesen zu sein. Ob das Vaterunser wie eine buddhistische Gebetsmühle abgeleiert oder mit Inbrunst gebetet wird, ob das hundertfach wiederholte »Deutschland, Deutschland über alles« einen reichen Inhalt hat oder nicht, darüber entscheidet nur das Erlebnis. Zunächst stellen sich die Völker ganz verschieden zum Stereotypen, Zeremoniellen und Formelhaften. Der Türke hört gerne und stundenlang jene stete Wiederholung der gleichen, den Rhythmus rasch wechselnden Musik [1]) im Kaffeehause an, die uns bald heraustreibt; dem Orientalen sind Zeremonien noch inhaltsvoll, die wir als mechanische Form abtun. Ebenso steht es mit den individuellen Unterschieden: mancher langweilte sich aus Pflichtgefühl gegen die Klassiker gedankenlos durch Miltons »verlorenes Paradies« und Klopstocks »Messias« hindurch, aber Böcklin fand hier, was bisher unbemerkt blieb, das anschauliche Bild seiner »Pest«. Gewiß erstarrt der Inhalt zu leeren Formeln, ja er wird sinnlos, wo etwa der Kirgise, der Primitive oder die Kinderamme beim Lied und Gedicht die ganze Aufmerksamkeit nur auf den Rhythmus legt, oder wenn ein Inhalt sonst abgegriffen und durch Wiederholung mechanisch wird.

Aber das Zeremonielle und Stereotype kann umgekehrt auch mit dem intensivsten Erleben identisch sein [2]). Jedes japanische Kind weiß ganz genau, wie der Vogel im Auffliegen, im Fluge, im Sichsetzen usw. typisch, d. h. ohne die Zufälligkeiten und Willkürlichkeiten des Einzelfalles aussieht, und ebenso wie sich die typisch stereotypen Bewegungen des Menschen ausnehmen, bei denen alle individuellen Unterschiede zeremoniell verboten sind. So kann das Stereotype und von individuellen Regellosigkeiten befreite Typische hernach ohne Modell gezeichnet werden. Auf europäischen Gemälden sehen wir das Tier in irgend einer beliebigen Stellung, auf japanischen Farbholzschnitten in der stereotypen und typischen Haltung. Das moderne abendländische Bild bezieht sich auf die individuelle Auffassung des Künstlers (»wie ich es sehe,« sagt er); und wer sich in das individuelle Erlebnis des

---

[1]) Wir kennen sie aus Verdis Opern, dessen schönste Stellen mit rasch wechselndem Rhythmus (oft getreue) türkische Volksmelodien sind, was bisher nicht beachtet wurde.

[2]) Hans Henning, Geruchsspiele in Japan. Ein Beitrag zur Psychologie des Japaners, des Spiels und der Zeremonie. Zeitschr. f. angew. Psychol. im Druck.

Malers nicht hineinfindet, für den ist alles nur beschmierte Leinwand mit kindlicher Liniengebung. Der Japaner scheidet umgekehrt seine subjektiven Zutaten aus und läßt die Natur typisch wirken. Damit erhebt er sich über die Momentphotographie, die gerade das Zufällige und Momentane festhält, und er gibt das wirklichkeitsnahe Wesen der objektiven Natur. Wo unsere Expressionisten das »Wesen« suchen, da geschieht dies auf der subjektiven Seite: so sieht Franz Marc das Wesen des laufenden Hundes in einem Tier mit fünf Beinen, er vergewaltigt die Natur zugunsten seines subjektiven Ausdrucks. Der Japaner richtet sich nur nach dem anschaulichen Wesen des Vorganges, er läßt jede naturfremde gedankliche Umänderung ebenso fort wie die einmaligen Zufälligkeiten des Naturvorganges; das Modell mit seinen Zufälligkeiten könnte ihn also nur stören. Dies ist ein anschaulicher Impressionismus: allein die objektiv vorhandenen Zufälligkeiten werden ausgemerzt; und es ist ein Expressionismus: doch wird das Wesen des Gegenstandes wirklichkeitsnah erfaßt, und alle wirklichkeitsfremden subjektiven Umgestaltungen unterbleiben. Den Vogelflug, den Lauf des Pferdes erkennt jeder Beschauer auf den japanischen Bildern sofort als einen alten anschaulichen Bekannten; so hat er den Vogel, das Pferd sich hundertmal schon typisch bewegen sehen. Die Objekte des modernen Expressionisten sind hingegen der breiten Masse unseres Volkes alles andere eher als bekannt und wirklichkeitsnahe.

Genau so typisch geht Homer vor: er schildert das Anschmiegen des Hundes nicht mit allen individuellen Zufälligkeiten, wie sie sich nur einmal und nie wieder ereigneten, sondern er gibt anschaulich das Anschmiegen, wie es sich jedesmal charakteristisch zeigt. Er zielt auf das sinnenfällige Wesen, wie jeder es kennt, der Hunde sah; deshalb ist das Heranziehen der zweiten Situation im Gleichnis ein Zurückführen auf anschaulich Bekanntes, ein anschauliches Erklären der Hauptvorstellung und eine Hilfe zu ihrer Ausprägung. Wenn die »Luise« von Voß, der sein Verständnis für Homer gewiß durch seine Übersetzung bewiesen hat, oder »Hermann und Dorothea« von Goethe — beide sind dem homerischen Stile nachgebildet und freund — uns gleichwohl als Erzeugnisse einer ganz andern Geistesart anmuten, so liegt dies nur daran, daß eben diese wirklichkeitsnahe Struktur vollständig fehlt, daß wir vergeblich auch nur ein einziges Gleichnis, eine einzige Schilderung dieser Form suchen, während wir andere Merkmale (z. B. Impersonalien usw.) reichlich finden, die Homer wieder fehlen.

Stereotyp wird eine Vorstellungsreihe erst, wenn sie ihre Anschaulichkeit verlor, wenn Worte oder Handlungen kein unmittelbarer Aus-

druck des Innern mehr sind, wenn ein Nacherleben nicht mehr unmittelbar stattfindet und Erklärer sowie Zeremonienmeister nötig werden.

Erzählt der Rhapsode ein und dasselbe Gleichnis nicht nur an der richtigen Stelle, sondern auch noch in andern Gesängen dort, wo es ursprünglich gar nicht stand, ist dann dieses Gleichnis notwendigerweise unanschaulich und formelhaft geworden? Das ist damit noch nicht erwiesen. Zunächst haben sich die beim Lernen gestifteten Assoziationen bedenklich gelockert, es erfolgen reproduktive Hemmungen, und an falscher Stelle übertreffen die Ähnlichkeitsassoziationen des Bildes die Assoziationen der richtigen Fortsetzung des Textes an Stärke. Gleichwohl mag hier gerade eine Freude am anschaulichen Bilde (ähnlich wie bei Kindern) walten. Die Anschaulichkeit ist erst dort abgeblaßt, wo das Bild an falscher Stelle nicht jene wirklichkeitsnahe Wesenheit des Vorganges widerspiegelt, und dies gilt bestimmt für einige Gleichnisse der allerspätesten Schicht. Aber im Einzelfall läßt sich die anschauliche Prüfung nicht umgehen. In der Annahme, die Geistesstruktur sei bei den Kulturvölkern, den heutigen Orientalen und Primitiven und bei den alten Griechen gleich, und indem man von der eigenen Person auf Homer schloß, machte man sich diese Prüfung freilich etwas leicht.

Während v. Wilamowitz-Möllendorff alle diejenigen Gleichnisse ganz anschaulich faßt, für welche er selbst sinnenfällige Vorstellungen erzeugen kann (Menelaos und der südländische Esel, die Fliegen am Milchbottich und die Parade auf dem Tempelhofer Feld), verurteilt er Homer überall dort, wo er selbst nicht gleich die Anschaulichkeit findet. Ja er schreibt Homer ohne weiteres Beobachtungsfehler (z. B. der Wölfe) und zoologische Irrtümer (z. B. beim Honigraub durch fremde Bienen) zu, wo ein kurzer Blick in Brehms Tierleben ihn davon hätte überzeugen müssen, daß der zoologische Irrtum nicht bei Homer, sondern nur an ihm selber liegt[1]). Im ganzen sieht er den Zweck des Gleichnisses in der Erzeugung von Gefühlsstimmungen. Gewiß verrät jeder echte Dichter Gefühl, aber die durchgehend gleiche anschauliche Struktur der Gleichnisse weist auf andere Absichten; sie sind psychologisch auch nicht in erster Linie auf die Reproduktion von Gefühl angelegt (z. B. das Regenwurmgleichnis), ja Homer weiß mit besseren Mitteln Gefühle zu erregen, auf die er seine Gleichnisse sicher abgestimmt hätte, wenn es ihm vorwiegend darauf angekommen wäre. Die starke Hervorkehrung des Gefühles liegt vielmehr ganz an seinem Interpreten, der ja für seine Urteile überall erst einen Gefühlsuntergrund schafft und das Gefühl bei der wissenschaftlichen Entscheidung als Schwergewicht in die Wagschale wirft. Homers Denkungsart ist für ihn diejenige eines Modernen: nach ihm besitzt Homer den Humanitätsgedanken unseres Aufklärungszeitalters schon[2]), nach ihm kennt Homer den Unterschied vom Traum und wachem Bewußtsein, von Leib und Seele so genau, wie immer nur ein heutiger

[1]) U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Die Ilias und Homer, S. 216, 39, 92, 125, 168, 195, 297.

[2]) Vgl. z. B. S. 95.

Psychologe. Freilich ist hier das philologische und archäologische Material von Erwin Rohde[1]) nicht zur Geltung gekommen, der in bahnbrechender Weise auf die Analyse der andersartigen Geistesstruktur einging, und es ist nicht in Rechnung gestellt, daß die Mathematik und Physik jene Auffassung bündig abwies, daß die alten Griechen in naturwissenschaftlicher Hinsicht schon die heutige Geistesart besessen hätten[2]).

Ebenso ist es Moog[3]) in zahlreichen Fällen persönlich nicht gelungen, ein deutliches Vorstellungsbild beim Lesen der Schilderungen zu erzeugen; so strandete er an allen oben genannten Beispielen, deren Anschaulichkeit übrigens in der Homerliteratur schon vorher, z. B. von Pazschke dargelegt war, und deren einige nun auch v. Wilamowitz-Möllendorff eindringlich verteidigte[4]). Die fehlende Schärfe, Lebendigkeit und Originalität, die Unanschaulichkeit und Undeutlichkeit, das Mißlingen des Bildes, ja der Widerspruch, die hier Homer zugeschrieben werden, liegen nur daran, daß Moog (auf Grund einer der später erwähnten zwölf Gesetzmäßigkeiten, die ein Vorstellen von Neuem verhindern) selbst die Lektürebilder nicht zu erzeugen vermochte, was vielen andern Autoren vor ihm gelang. Deswegen mußte er in vielen Fällen zum Urteil kommen, Homers Gleichnis sei grotesk und widerspruchsvoll, eine bizarre Zeichnung, unpoetisch, ästhetisch anstößig, unästhetisch usw.[5]). Moog hellt vieles auf, aber die Kernfrage bleibt psychologisch dunkel.

Winter und Schafnitzl setzen diejenigen Gleichnisse, welche sie selbst anschaulich erleben, in die mykenische Zeit; andere, bei denen ihnen persönlich das mißlang, ordnen sie in die geometrische Epoche ein. Unter letzteren befinden sich aber zahlreiche Fälle, die andere Forscher als überaus anschaulich kennzeichneten. Für Bewegungsvorgänge, Akustisches usf. fehlt natürlich die mykenische Folie, die hier zum Prokrustesbett wird. Wo Homer für einen Mischlaut (z. B. ein tierähnliches Quäken des Menschen) oder für eine Mischbewegung zwei verschiedene Gleichnistiere braucht, da rechnen sie dieses »Hirschkalb oder Hase« als unbestimmtes und unanschauliches Kennzeichen; darin liegt eine Einseitigkeit. Selbstverständlich fallen die Gleichnisse dem Alter nach in verschiedene Schichten, und ebenso gewiß wird eine Wandlung der Geistesstruktur sich nicht nur in der Dichtung, sondern auch in der bildenden Kunst verraten. Wer sagt uns aber, daß die Kunst der geometrischen Epoche »unanschaulich« gewesen sei, wie die Autoren das als selbstverständlich annehmen? Zunächst werden Motive stilisiert, die noch als Objekte (z. B. als Tintenfisch) erkennbar bleiben. Was hernach bei der Ornamentik erlebt wurde, das ist ein ungelöstes Problem. Die Primitiven sehen mit ihrer wirklichkeitsnahen Geistesstruktur Dinge (z. B. Fledermäuse, Schmetterlinge, Bootsteile) in die Ornamente hinein und benennen die Schmucklinien und Zierfelder danach[6]). Stephan, Preuß u. a. vertreten die Meinung, daß solche Deutungen getreu überliefert würden,

---

[1]) Erwin Rohde, Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. 4. Aufl. Freiburg 1907. — Ebenso: Der griechische Roman und seine Vorläufer. 2. Aufl. 1900.

[2]) Daraufhin hat eine Oberlehrerin M. Niebour den Homer »frei nach Voß« so verballhornt, daß die Kinder von der Geistesart Homers kaum noch etwas übermittelt bekommen.

[3]) Willy Moog, Die homerischen Gleichnisse. Zeitschr. f. Ästhet. 7, S. 268, 274, 281, 282, 283, 284 f. 290, 291, 294, 295, 296, 297, 298, 299; 1912.

[4]) U. v. Wilamowitz-Möllendorff, a. a. O. S. 193, 275 u. ö.

[5]) A. a. O. S. 277, 282, 289, 357, 360.

[6]) Emil Stephan, Südseekunst. Berlin 1907.

und daß sie die wahre Abstammung des geometrischen Motivs vom entsprechenden wirklichen Gegenstand in jedem Einzelfall sicher verbürgen. Hörnes [1]) weist mit größerem Rechte darauf, daß der Primitive mehrere Male befragt auch mehrere verschiedene Dinge hineinsieht, ein Bedenken, dem sich K. v. d. Steinen und andere anschlossen. Die Psychologie des spätmykenischen Kunsterlebens ist also dunkel, denn es gibt da noch andre Möglichkeiten. Der geometrische Stil ist auf alle Fälle kein einfaches Verblassen der mykenischen Anschaulichkeit, sondern hier hielt ein ganz neues, gegensätzliches Kunstprinzip seinen Einzug, was übrigens in der Archäologie einen gebührenden Ausdruck fand [2]). Da in prähistorischen Zeiten der geometrische Stil schon einmal vorhanden war, wo die Geistesart der Menschheit ganz bestimmt anders war, wie in jener Zeit, so werden erst eingehende Untersuchungen abzuwarten sein, ehe man daraufhin Homerverse datiert. Unsererseits müssen wir annehmen, daß die Löwenschilderungen ebendaher stammen, woher das Löwenfell des Diomedes und anderer Helden kam, und zwar nicht aus einem archaisierenden Antiquitätenladen.

Halten wir die Ergebnisse der verschiedenen Homerforscher nebeneinander — v. Wilamowitz-Möllendorff, Cauer, Finsler, Ameis-Henze, Fick, Robert, Lillge, Raaspe und die andern erwähnten —, so zeigt sich: für jedes homerische Gleichnis, das etwa ein Autor unanschaulich nennt, lassen sich gleich mehrere Autoren nennen, die es höchst anschaulich finden; die Unanschaulichkeit kann also nur auf Kosten des Interpreten kommen. Und zweitens ergibt sich: in solchen homerischen Fragen arbeitet die klassische Philologie nur in geringem Ausmaße mit eigenen Arbeitsmethoden, längst vielmehr mit ästhetischen und psychologischen Mitteln. Das ist nur zu begrüßen, doch sollte es etwas systematischer geschehen.

5. Das Gleichnis in modernem Licht. Zeitgenössische Schriftsteller übertragen nicht nur das Anschauliche in andere Sinnesgebiete, wo es unanschaulich werden muß (»ein Sonnenpfeil klirrt durch die Fichte« schreibt B. Flemes), sondern auch auf Abstrakta (»blaue Verzückung« bei Stefan George). Außer der Übertragung werden die Gleichnishälften vertauscht (»am Herde zündete der Purpur wie leichtes Stroh« bei Stefan George). Schließlich werden die verschiedensten Arten von Tropen, Übertragungen und Gleichnissen in ein einziges sprödes Gebilde gepreßt, eine gewaltsame Mischung, welche ihre Komponenten oft nicht mehr verrät. Deren Bedingungen wollen wir aber nicht analysieren, sondern wir gehen hier nur auf die Gleichnisse der klassischen Literatur ein.

Zunächst führte man, um die Bedeutungslosigkeit anschaulicher Momente in der Dichtung darzutun, mit Vorliebe an, niemand könne

---

[1]) M. Hörnes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, S. 38, 9 ff. Wien 1915.

[2]) Dazu treten andere Schwierigkeiten ähnlich dem späteren Parallelismus der reif schwarzfigurigen attischen Vasen von rotfigurigem Stil.

sich bei jedem gelesenen Wort ein inneres Bild erzeugen, ja bei spannender Lektüre verschlinge man den Text in Windeseile, so daß gar keine Zeit für Bilder mehr bliebe. Auch wenn heute noch Bilder für alle Worte möglich wären (z. B. für den Artikel »des«, der bei den Ewe »Platz« heißt) und wir jene bildlosen Partikel (wenn, zwar, aber) noch nicht besäßen, welche lediglich Hebel für das Zustandekommen von Sinn und Bild des Satzganzen ausmachen, selbst dann hätte jene Ansicht recht. Allein das ist kein Einwand gegen die Anschaulichkeit: beim Lesen des Satzganzen ist nicht gewissermaßen jedem Einzelwort ein Kinobild zugeordnet, deren zeitliche Folge dann das Ganze ausmacht; ebensowenig gibt jedes Wort einen anschaulichen Zug oder Einschuß in das bestehende Gesamtbild. Das wäre eine verwerfliche additive Psychologie. Sondern mit dem Bilde des Satzganzen oder gar des Kapitels, kurz der einheitlichen Situation steht es wie mit dem Sinn des Ganzen: er ist kein Mosaik, keine Summe der einzelnen Teile, sondern etwas für sich, das ich psychologisch in der Fortsetzung der ersterwähnten Untersuchung erörtere.

Zweitens haben die Anhänger der Wortkunst sich gegen die Anschaulichkeit dichterischer Stoffe gewendet. Wir wissen, daß es einen sachlichen und einen sprachlichen Vorstellungstypus gibt. Bei dem Worte »Glocke« hört der sachlich Akustische innerlich den metallenen Ton einer Kirchenglocke, der sprachlich Akustische aber das innere Klangbild, wie wenn er selbst oder ein anderer das Wort Glocke ausspräche. Die Freunde der Wortkunst, deren Erlebnisse zu dieser zweiten Gattung gehören, dürfen psychologisch aber nicht sagen, ein solches Klangbild des Wortes (akustische Wortvorstellung) sei unanschaulich. Dazu pflegen meist motorische Bestandteile zu treten (auch auf sie mag eine Wortkunst vorwiegend aufbauen), rhythmische und musikalische Elemente, wie ja die Dichtung überall zwischen Musik und Malerei steht. Diese Anschaulichkeit wird jedem an der Trommelsprache der Neger klar: da werden entweder Tonbewegung (Melos) und Zeit- sowie Stärkeverhältnisse (Rhythmus) des gesprochenen Wortes bei der Mitteilung nachgeahmt, oder rhythmische Formeln von konventioneller Bedeutung (richtige Signale). Die bunte Reihe merkwürdiger Zwischenstufen können wir hier nicht aufrollen; das eine ist ja klar: etwas Anschauliches wird anschaulich nachgeahmt.

Endlich tritt dazu die Wortbedeutung. Auch der Anhänger der Wortkunst spürt den Unterschied zwischen einem sinnvollen Gedichte und einer akustisch geschickt zusammengestellten Reihe sinnloser Silben. Die Bedeutung konkreter und allgemeiner Worte (wie Rose resp. Tier) fußt dem heutigen Stande der Psychologie zufolge in deut-

lichen oder undeutlichen Vorstellungsbildern. Wer die nicht erlebt, der ist seelenblind; er kann den Text zwar lesen, aber weder verstehen noch ästhetisch genießen. Besonders häufig wird eine akustische Rolle dabei übersehen, die an krassen Fällen illustriert sei: »ma« heißt chinesisch im Mittelton »Mutter«, im fragenden Ton »Hanf«, im verwunderten »Pferd«, im verdrießlichen »schmähen«; oder »ka« in der Ewesprache im Tiefton »zerstreuen«, im Mittelton »Ranke«, im Hochton »berühren«, im Hochtiefton »welcher«, im Tiefhochton »die bestimmte Ranke«. Hunde und kleine Kinder nehmen unsere liebkosend gesprochenen scheltenden Phrasen als Liebkosung und polternd ausgesprochene Belobigungen als Schelten; ja man wird bei solchen Experimenten sehen, wie unglaublich schwer es manchmal fällt, Wortbedeutung und Betonung zu trennen. Überall webt sich eben die Modulation in die Wortbedeutung ein, nicht bloß bei der Onomatopoie; lieben sprechen wir ganz anders aus als hassen. Außerdem liegt bei allgemeinen Worten ein Wissen in hoher Bereitschaft. Die Bedeutung des Satzganzen, die etwas Eigenes, von der Bedeutung der Einzelworte Unterschiedenes darstellt, läßt sich beim alltäglichen Hören oder Lesen von Sätzen nicht analysieren; ich muß hier auf Versuche mit neuen Methoden verweisen, die demnächst erscheinen. Ob bei »Mark« das Bild der Münze, der Provinz, des Nerven- oder Knochenbestandteils lebendig wird, bei »Hund« das optische Bild des Tieres oder das Klangbild des Bellens, das motorische der Wortbewegung usf., das ist allemal durch den Zusammenhang und seine Beeinflussung der Bereitschaft von Reproduktionstendenzen schon entschieden.

Nur bei abstrakten Begriffen (z. B. Tugend) können anschauliche Bilder fehlen: oft taucht freilich eine anschauliche »Vorstellung von bloß exemplifikatorischer Bedeutung« auf, welche die Bedeutung jenes Wortes oder Wortkomplexes vergegenwärtigt (z. B. das Bild eines bestimmten Dreieckes beim Nachdenken über den allgemeinen Begriff »Dreieck«). Bei abstrakten Begriffen operieren wir sprachlich mit Wortvorstellungen und konnektiven Einstellungen (zerebrale Weichenstellung im Sinne von Kries). Die Bedeutung solcher Wortvorstellungen wieder ruht in Assoziationen und Dispositionen, wobei sich häufig ein »Sphärenbewußtsein« und Ausdeutungen akustischer Modulationen anschließen.

Es ist nun eine Tatsache, daß der Wortkünstler farbenprächtige Gedichte und abstrakte didaktische Poesie nicht auf dieselbe Stufe stellt, was er doch tun müßte, wenn es auf die Bedeutung in Form anschaulicher Bilder nicht ankommt. Wir sehen im Gegenteil, daß die typischen Wortkünstler, die das Wort als einen Edelstein von Selbstwert nehmen, ganz und gar zu anschaulichen Stoffen neigen; ihre

Gedichte prunken von Farben, hallen von Akkorden usw., die freilich nicht ganz individuell (z. B. nußbraun, Rehaugen) gehalten sind, sondern allgemeiner (z. B. licht, rot). Oder anders gewendet: Dichter von schwachem anschaulichem Vorstellungsvermögen suchen die anschaulichen Motive doppelt eifrig, weil ihr gering ausgeprägtes Anschauen hier eher erregt wird als von didaktischer Poesie, die keine solchen anschaulichen Hilfen und Stimulantien mitführt. Ebenso sagen uns alle Theoretiker dieser Richtung, daß die Wortvorstellung bei ihnen als »Hilfe« wirke.

Nachdem Th. A. Meyer[1]) den Streit um die Anschaulichkeit in der Dichtung ziemlich einseitig eröffnet hatte, meldete Dessoir als erster seine individuellen Unterschiede: daß er nicht sehr visuell und sachlich akustisch, hingegen sprachlich akustisch ist[2]), und daß seine Versuchspersonen vorwiegend motorisch waren[3]). Groos hingegen kennzeichnete die seinigen als Visuelle[4]). Ebenso wiesen Cohn[5]), Moog und andere auf die individuellen Differenzen, neben denen natürlich die Einstellung und die Art der dichterischen Motive (z. B. optische Schilderung, schmiegsamer Wortlaut ohne optische Absichten usw.) in Rechnung zu setzen sind. Die Anhänger des anschaulichen Erlebens (Herder, Hegel, Vischer, v. Hartmann, Dilthey, Cohn, Groos und viele weitere) werden sich ihre Bilder nicht rauben lassen; für sie gilt, was Konrad Lange sagte: »das Hauptkennzeichen des poetischen Sprachgebrauchs ist das Bild, der Vergleich, die Metapher«. Aber diese Erlebnisart soll und will die andern Wege nicht versperren. »Auch im Hause Apolls sind viele Wohnungen,« bemerkte Groos, und so bleibt als nächste Aufgabe, daß die psychologischen Unterschiede im ästhetischen Erleben an markanten Extremen genau analysiert werden; ob der ästhetische Mechanismus für sie alle psychologisch der gleiche ist, oder ob er sich auf verschiedenen Bahnen entwickelt, das muß sich dann, wie alles Nähere zeigen. Mit andern Worten: diejenigen Ästhetiker, die sich auf die eingangs genannten Psychologen und deren Lehre von den determinierenden Tendenzen, Bewußtheiten und unanschaulichen Gedanken stützten, müssen nach dem Hinfälligwerden solcher psychologischer Aufstellungen nun wieder

---

[1]) Theodor A. Meyer, Das Stilgesetz in der Poesie. Leipzig 1901.

[2]) Max Dessoir, Anschauung und Beschreibung. Arch. f. syst. Philos. 10, S. 22 f., 42, 47 f.; 1904. — Zur Theorie der Wortkunst vgl. besonders seine Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 354 ff. Stuttgart 1906.

[3]) A. a. O. S. 40.

[4]) K. Groos, a. a. O. S. 195.

[5]) Jonas Cohn, Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache. Zeitschr. f. Ästhet. 2, S. 188, 186; 1907.

den Anschluß an die klassische Assoziationspsychologie von ihrer Seite erarbeiten.

6. Zwölf Gesetzmäßigkeiten, welche das Auftreten anschaulicher Bilder verhindern. Wer die Gesänge Homers mit der Wortkunst eines Modernen vergleicht, wer die Farbenpracht älterer Literaturdenkmale neben die heutige Blässe des Gedankens hält, der könnte leicht zu der Annahme gelangen: die Visualisationsgabe, überhaupt die anschauliche Vorstellungstätigkeit ging mit steigender Kultur zurück. Allein er würde sehr irren. Vor allem hatten ja schon Galton und G. E. Müller betont, daß gerade Personen von überaus stark entwickelter Visualisation beim willkürlichen Vorstellen visueller Bilder gefesselt und gebunden seien.

In meinen Versuchen über das anschauliche Vorstellen von noch nie Wahrgenommenem ergaben sich zwölf Grenzen, auf welche das willkürliche Erzeugen anschaulicher Bilder stößt. 1. Die Aufmerksamkeit. Die Versuchsperson will die anschauliche Vorstellung oder das Lektürebild mit willkürlicher Aufmerksamkeitskonzentration erzeugen, die aber stets nur geringe Effekte fördern kann; damit verhindert sie zugleich das Auftreten einer assoziativen Mischwirkung, die allein zum Ziele führt. Ja sie hält mit der Aufmerksamkeit oft das zu wandelnde Bild fest, wobei keine Mischbildung auftreten kann. Auf Grund früherer Erfahrungen mit der verdeutlichenden Rolle der Aufmerksamkeit wirkt diese nun an falschem Platze als taktischer Kunstgriff oder Einstellung. 2. Es tritt nur eine einfache assoziative Mischwirkung zweier Reproduktionstendenzen ins Spiel, die aber nicht die zahllosen verlangten Einzelheiten in sich bergen. 3. Starre Aufmerksamkeit, taktische Kunstgriffe, Vorstellungen und Einstellungen hindern den flüssigen Phantasieverlauf derart, daß die assoziative Mischwirkung und die Ersatzlösung unterbunden wird. 4. Die Mischung alter Vorstellungen zu einer neuen findet aus andern Gründen nicht statt: es liegen keine Reproduktionstendenzen in höherer Bereitschaft, die Ähnlichkeitsassoziation ist zu schwach usw. 5. In ganz ungeheurem Umfang blieb das anschauliche Phantasiebild aus, weil die Versuchsperson vom Alltag her darauf eingestellt war, jenes Bild müsse dem Reiche der Wirklichkeit oder doch des Möglichen angehören, so daß phantastische Tendenzen gehemmt wurden. Ähnlich stören bestimmte Vorstellungen: »in Wirklichkeit kommt dies dem Objekte nicht zu,« »das ist objektiv widerspruchsvoll« usw., während das Bild (etwa Lionardo da Vinci als Kubist) sehr wohl in Form einer Karrikatur zu erzeugen ist. 6. Der anschauliche Vorstellungstypus ist von Natur aus zu schwach ausgeprägt. Wenn eine Person freilich behauptet, Vorstellungen einer Art, z. B. Geruchsvorstellungen, gar nicht hervorrufen zu können, so

liegt dies oft daran, daß eine Tendenz zur Reproduktion in übergroßer Deutlichkeit im Spiele ist, die alle mittelstarken und undeutlichen Bilder einfach unterdrückt, weil sie der Aufgabe (große Deutlichkeit) nicht genügen; nach meinem früheren Hinweis wurde ich mit Selbstzeugnissen über Geruchsbilder geradezu aus akademischen Kreisen überschwemmt. 7. Der Betreffende kann die verlangten Einzelheiten wohl anschaulich erwecken, aber diese fügen sich nicht zusammen, weil sie nicht auf die gleichen Koordinaten zu überführen sind; vielmehr bezieht sich die Lokalisation der einen Elemente auf die Blickkoordinaten, die der andern auf die des Standpunktes, oder sie sind terrestrisch lokalisiert usf. 8. Man ist der Ansicht, ein Teil der Angaben hebe die andern auf. Ein anschauliches Ziel wird nur erreicht, wenn man logisch toleranter vorgeht oder die Aufgabe modelt. 9. Bestimmte Bilder solcher Art sind nur möglich, wenn die Versuchsperson auf einer gewissen Stufe der Undeutlichkeit stehen bleibt (für viele Vpn. z. B. Marslandschaften, eine Artilleriegranate aus Wasser, ein Riesengeschütz aus Kork u. dgl.). 10. Übung im vollständigen Transponieren verhindert das Übertragen eines Geigentones auf eine Flöte, oder das Auftreten des inneren Klangbildes von einem Satze, den man nur von einer bestimmten Person aussprechen hörte, wie er sich von einer zweiten Person ausgesprochen ausnimmt. 11. Vorstellungen verschiedener Sinnesgebiete haften zu innig als einheitlicher Komplex aneinander, so daß ein Teil sich nicht modifizieren läßt. 12. Hilfsvorstellungen treten nicht auf (z. B. kein optisches Bild bei einer Tastvorstellung, die sich auf eine sehr große weiche Fläche beziehen soll). Das sind nur die großen Gruppen; für den feineren Mechanismus und die Analyse der Beispiele muß ich auf die genannten Untersuchungen weisen.

Die besondere Fesselung Hennigs, der alle Bilder von Räumlichkeiten und Gärten bei der Lektüre anschaulich nur auf eine bestimmte frühere Wohnung bezieht, ließ sich ebenso wie andere solcher Gebundenheiten mit den obigen Faktoren erklären.

Die Hauptursache, warum anschauliche Bilder ausblieben, war (auch in Massenversuchen) der fünfte Faktor. Der Begriff der Wirklichkeit und logische Momente beherrschen heute den Plan: mit steigender Kultur wurde der Mensch allmählich ein abstrakter Verstandesmensch; die Kluft zwischen objektiver Wirklichkeit und schönem Schein erweitert sich immer mehr, und schließlich gibt sein Gehirn nur ungern phantasievolle Tendenzen her, weil es auf objektive Realitäten und Abstraktionen eingestellt ist. Die Phantasie, die beim Kinde noch schmiegsam und flüssig spielt, wird als unsachliches und lästiges Gegengewicht gegen objektive Tatsachen genau so zurückgedärngt,

wie dies im Laufe der Jahrhunderte bei der ganzen Menschheit geschah. Der Philosoph endlich — der in Personalunion meist zugleich die Ästhetik vertritt — lebt fern vom bunten Tagesglanze in abstrakten Welten, wohin kein Schimmer der Anschaulichkeit dringt, und wohin ihm weder der Künstler noch der einfache Mann des Volkes mit bildhaftem Denken folgen kann. Das beste Gegenmittel gegen diese Eindämmung der anschaulichen Phantasie durch Abstraktion und Logik ist ein ganz natürliches Verhalten ohne theoretisch-wissenschaftliche Absichten.

Die Kultur als Gesamterscheinung freilich kehrt auf jeder Entwicklungskurve zum ursprünglichen Born, zur Anschaulichkeit zurück, so gerade in unsern Tagen. Niemals wird die Sonne Homers untergehen; sein Eigenstes, jene wirklichkeitsnahe Geistesstruktur wird die Menschheit immer wieder in seinen Bannkreis ziehen.

Bemerkungen.

Die künstlerische Bewältigung des Raums.

Randbemerkungen
zu Heinrich Wölfflins Buch »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe«.

Von

Fritz Schumacher.

Es wird jedem, der die Gedanken in sich aufnimmt, die Wölfflin in seinem Buch über die Grundbegriffe kunsthistorischen Betrachtens niedergelegt hat, ähnlich ergehen: er wird den Genuß spüren, den es macht, wenn ein Meister mit scheinbar mühelosen Griffen die Fäden zu einem Bilde zusammenwebt, die er in den rastlosen Beobachtungen eines mit Schauen und Grübeln gefüllten Lebens aus dem bunten Knäuel der wechselnden Erscheinungen gesponnen hat.

Was man selber in einzelnen Augenblicken des Betrachtens empfand, auch wohl als eigenen Faden hier und da ein Stück weit ähnlich zu spinnen begonnen hatte, fügt sich zum klaren System zusammen, und man fühlt es wie eine Befreiung, den inneren Zusammenhang in den Verschlingungen der Erscheinungen verfolgen zu können.

Aber das ist nicht die einzige Wirkung. Wölfflins Werk wäre kein gutes Buch wenn es nicht neben den vibrirenden Schichten des Denkens, die es beruhigt, zugleich andere Schichten in Bewegung setzte. Die Gabe, die einem da geboten wird, nimmt man nicht stumm als etwas Abgetanes entgegen, man wird gereizt, zu prüfen, zu vergleichen, weiter zu weben.

Man fragt sich: Bewähren diese Fäden, die da so sicher geschlungen sind, ihren Sinn, wenn man nun nach dieser und jener Richtung mit ihnen das Bild ergänzen will, das ja niemals abgeschlossen wird, sondern sich unendlich weiter entwickelt.

Mir scheint, daß das Buch gerade den Architekten, der es liest, vor solche Frage stellen muß.

Wölfflin entrollt sein Bild nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich ausgehend von der Malerei. Er schildert in erster Linie am Gemälde, wie in der Entwicklung von Frührenaissance zum Barock der Übergang vom zeichnerischen zum malerischen Empfinden die Form aus ihrer Isoliertheit erlöst (»Das Lineare und das Malerische«) —, wie das Prinzip des Tiefenhaften den Bann bricht, der in der flächenhaften oder schichtartigen Regie eines Geschehnisses liegt (»Fläche und Tiefe«) —, wie das starre Gefüge geometrisch beeinflußter Verhältnisse in ein fließendes Gefüge umgewandelt wird (»Geschlossene und offene Form«) —, wie die Verselbständigung der einzelnen Teile des Werkes einem einheitlichen Gesamtmotive Platz machte (»Vielheit und Einheit«) —, und aus all diesen eng mit einander verwandten Umformungen, die den Übergang dessen, was wir »klassischen Stil« nennen, zu dem, was wir mit »Barock« meinen, kennzeichnen, entwickelt er schließlich als Endergebnis zwei verschiedene Richtungen des künstlerischen Bedürfnisses: das Bedürfnis

nach müheloser und völliger Faßbarkeit der künstlerischen Erscheinung und das Bedürfnis, die Erscheinung irgendwie der völligen Faßbarkeit zu entziehen (»Klarheit und Unklarheit«).

So kommt er zu zwei deutlich umrissenen Typen, und er vermeidet dabei mit eigener Kunst, doktrinär zu erscheinen, denn überall fühlt man das durch, was er einmal in die Worte zusammenfaßt: »Alles ist Übergang, und wer die Geschichte als unendliches Fließen betrachtet, dem ist schwer zu entgegnen. Für uns ist es eine Forderung intellektueller Selbsterhaltung, die Unbegrenztheit des Geschehens nach ein paar Zielpunkten zu ordnen.«

Was zunächst an den Erscheinungen der Malerei entwickelt wird, überprüft Wölfflin dann im Hinblick auf die Plastik und die Architektur und findet bei beiden die gleichen Gesichtspunkte wieder, wobei besondere Parallelen mit der Architektur sich ergeben, die voller Geist das scheinbar Unvergleichbare auf dem Boden dieser Grundbegriffe unter einheitliche Formel bringen.

Hierbei bleibt Wölfflin der Baukunst gegenüber an einer Stelle des Betrachtens stehen, die dem Architekten unserer Tage nicht weit genug vorgeschoben zu sein scheint. Daß seine ganze Betrachtungsweise nur die bildmäßigen Wirkungen der Architektur erfaßt, ist zunächst bereits eine einschneidende Begrenzung, aber sie ergibt sich aus dem Umstand von selber, daß die Zusammenhänge mit den Erscheinungen der Malerei dasjenige sind, wovon ausgegangen wird. Wölfflin will eine Geschichte des Sehens schreiben. Das Bild, das die Architektur erzeugt, ist das Objekt der Parallele und kann es füglich in solchem Zusammenhange auch nur sein. Aber nicht von selber ergibt sich, daß Wölfflin bei der architektonischen Schöpfung als Einzelgebilde stehen bleibt. Die Eindrücke, welche die Architektur erzeugt, bestehen zu einem wichtigen Teile in solchen Bildern, die sich aus der Art der Reihung und Gruppierung verschiedener Bauten ergeben, also aus Eindrücken, bei denen uns künstlerisch etwas Ähnliches interessiert, wie die Regie, nach welcher der Maler seine einzelnen Figuren in einem Gruppenbilde miteinander in Beziehung setzt. Wir sind heute geneigt, als einen der wichtigsten Gesichtspunkte diese Art zu betrachten, wie ein Werk der Baukunst sich in das Gefüge seiner baulichen Umgebung einpaßt, oder richtiger gesagt, das Gefüge eines Bautenzusammenhanges erzeugt, — kurz, die Frage städtebaulich aufzufassen.

Es scheint fruchtbar, ja beinahe notwendig, bei dem Nachspüren nach der Art, wie die in der Malerei gefundenen Gesichtspunkte in der Architektur zum entsprechenden Ausdruck kommen, bis zur städtebaulichen Betrachtung der Architektur vorzudringen; hier wird die Probe auf das aufgestellte Exempel in mancher Hinsicht besonders wichtig sein.

Man kann sich bei einem Werke der Baukunst natürlich das Bild, das man in Betracht zieht, so ausschneiden, daß man auf ein in sich geschlossenes Erzeugnis beschränkt bleibt, und der Kunsthistoriker wird das selbstverständlich als eine Form des Betrachtens nie unterlassen; in der Wirklichkeit aber ist das meistens nur durch einen künstlichen Zwang möglich. Das Bild, das man sieht, ist nicht das eine Bauwerk, sondern es ist das Bauwerk als Teil einer Straße, eines Platzes, einer Gruppe. Im Gegensatz zu den anderen Künsten tritt uns hier eine künstlerische Wirkung entgegen, die unter Umständen nicht aus einer einzelnen individuellen Leistung entsteht, sondern aus dem Zusammenstimmen eines ganzen Straußes individueller Leistungen. Und vielleicht läßt sich der Zug einer Zeit ganz besonders deutlich an der Art erkennen, wie der künstlerische Sinn auf die eigentümliche Forderung reagiert hat, die hierdurch für die Art der Bewältigung eines »Bildes« entsteht.

Betrachten wir das städtebauliche Bild einer Straße oder eines Platzes aus der Zeitepoche jener Kunstäußerungen, die am Anfang der von früher Renaissance zum Barock reichenden Zeitspanne stehen, die Wölfflin verfolgt, so sehen wir leicht, daß hier jeder einzelne Bau ein selbständiges Leben für sich führt; zwar verbinden sich die Bauten zu »malerischen Gruppen«, aber wir fühlen deutlich, was wir hier »malerisch« nennen, fällt unter den Begriff des »Pittoresken« und ist nicht etwa der Gegensatz zum Begriffe »linear«, — und was wir »Gruppe« nennen, bezeichnet nur den Begriff des äußerlichen Zusammenfassens und ist nicht etwas bewußt Gesetzmäßiges. In Wahrheit wickelt sich in dieser Zeitepoche die Wand einer Straße oder die Wand eines Platzes künstlerisch betrachtet, wie in Bildstreifen ab. Die Linie der wohlangelegten Straße kommt diesem Prozesse der Abwickelung der Einzeleindrücke durch leise Krümmungen und Biegungen entgegen. Ähnlich ist es beim Platze. Nebeneinander stehen an seinen Wänden die Bauten als verselbständigte Erscheinungen. Es sind gleichsam Bilderwände, und wenn sich im Raume interessante und künstlerisch wirksame Überschneidungen ergeben, dürfen wir uns nicht darüber täuschen, daß ihr Gefüge trotzdem nicht als etwas Räumliches erdacht ist. Noch ist der Luftraum, den die Gebäude umschließen, und den wir Straße oder Platz nennen, als Raum nicht empfunden. Nur das positive Gebilde aus baulicher Materie, das Haus selbst als Umschließer innerer Räume, spielt seine Rolle. Das negative Gebilde, das diese materiellen Körper mit ihren Außenwänden räumlich umschließt, beginnt erst in der klassischen Zeit gefühlt zu werden und wird erst in der Periode des Barock der Angelpunkt des künstlerischen Empfindens.

Vergegenwärtigen wir uns im Gegensatz zu einer Anlage mittelalterlichen Charakters, die durchweg die Anlage der Frührenaissance bleibt, die entsprechende Gestaltung nach dem künstlerischen Willen des Barock. Wir sehen statt des bewegten einen regelmäßigen Straßenzug, dessen Wände, wenn wir die ausgeprägteste Form des erstrebten Typus betrachten, nicht mehr ein vielgestaltiges Nebeneinander zeigen, sondern größtmögliches Gleichgewicht der gegenüberliegenden Seiten. Die Straße ist nicht mehr ein Gebilde, das Selbstzweck hat und die charakteristischen Zufälligkeitsmerkmale eines Einzelwesens an sich trägt, sondern sie ist ein Glied in einem räumlichen Gefüge geworden, die Trägerin großer Achsen, die Verbinderin ausschlaggebender Betonungen, die Vorbereiterin des Platzes. Der Platz strebt nicht nach pittoresken Einzelwirkungen, sondern nach einem Gleichgewicht der Kräfte; seine Seiten sind aus dem Bewußtsein geboren, nicht nur die Außenwände ihrer jeweiligen eigenen baulichen Organismen zu sein, sondern zugleich Innenwände eines Raumes, den sie außerhalb des Gebäudes umschließen. Daraus entspringt ein neues Gesetz für die Massenwirkungen. Sie dürfen nicht mehr bunt wuchern, sie müssen einem einheitlichen räumlichen Willen folgen.

Ein neuer Raumbegriff ist gewonnen, ein Raumbegriff, der außerhalb der einzelnen individuellen Schöpfung liegt, ein Begriff, der die einzelne Leistung, wenn man will, unfreier werden läßt, die Architektur von ihren größten Gesichtspunkten gesehen aber erst völlig frei macht. Die Baukunst stellt nicht mehr bloß Massen in die Unendlichkeit des Raumes und fängt in deren Innern einzelne Stücke des Raumes wie in kleinen Kapseln ein, — sie beginnt, die Unendlichkeit des Raumes selbst bewußt zu gestalten.

Nirgends sieht man vielleicht deutlicher als an diesen beiden Polen städtebaulicher Entwicklung, wie erst das Barock dazu vordringt, im vollsten Sinne des Wortes kubisch zu empfinden; man kann, wenn man die Worte richtig auffaßt, sagen, daß aus einer zweidimensionalen künstlerischen Empfindung erst jetzt eine dreidimensionale erwächst.

Erst aus dem Dreidimensionalen aber entwickelt sich jener verfeinerte Begriff des Malerischen, den Wölfflin sehr richtig vom Pittoresken unterscheidet. Im ersten Augenblick will das mittelalterliche Gefüge malerischer erscheinen, als das barocke; es ist aber nur pittoresker, weil zweidimensional Empfundenes in den Raum gestellt naturgemäß bunte Bilder erzeugen muß.

Prüfen wir nun die eben angedeutete Kurve der Entwicklung an den von Wölfflin aufgestellten Begriffen, so sehen wir ohne weiteres, sie bestätigt eindringlich, was er in den Abschnitten über »Das Lineare und das Malerische« und »Über Fläche und Tiefe« auseinandersetzt. Die Außenarchitektur, die ihrerseits wieder Wand eines Raumes wird, muß ihre linearen Charakterisierungen notwendigerweise verlieren, das Betonen der Gelenke ihres eigenen Organismus wird gleichgültig gegenüber dem neuen Zweck, sie wird deshalb in diesem Sinne notwendigerweise atektonischer. Die Eroberung des neuen Raumgefühles aber, welche die Hauptsache darstellt, bedeutet den letzten Schritt in der Richtung jener Entwicklung, die Wölfflin hervorhebt. Das natürliche Ergebnis dieser Einflüsse ist ein Zusammenfassen aller Teile im Gegensatz zu dem Streben nach ihrer Verselbständigung. Vergleichsweise kann man sagen: Die Vielheit einer buntbewegten Versammlung baulicher Individuen wird zur Einheit einer choreographischen Bewegung eben dieser Individuen geführt.

So sehen wir auch das neu bestätigt, was Wölfflin in der Gegenüberstellung von »Vielheit« und »Einheit« verfolgt. Wie aber ist es mit dem Schlußergebnis, das in die Begriffe »Klarheit und Unklarheit« zusammengefaßt wird, und, soweit die Architektur in Betracht kommt, in enger Wesensgemeinschaft steht mit dem, was vorher unter die Begriffe der »geschlossenen und offenen Form« gefaßt ist. Hier stutzen wir zunächst. Kann man, wenn man die Architektur als städtebauliche Erscheinung betrachtet, wirklich sagen, daß die künstlerische Entwicklung, die sie als immer bewußtere Beherrscherin des Raumes nimmt, von geschlossener zu offener Form, von Klarheit zu gewollter Unklarheit führt?

Im ersten Augenblick scheint es genau umgekehrt zu sein. Die städtebauliche Gliederung der früheren Zeit ermangelt der geschlossenen Gesetzmäßigkeit. Erst allmählich beginnt diese durchzudringen. Der städtebauliche Wille des Barock erst stellt das Gesetz einer geschlossenen Form als vollbewußtes Ziel auf. Und weiter: Mag ein Werk, wie beispielsweise die Dresdener Zwingeranlage, in seinen einzelnen Formen ein schlagendes Beispiel für die gewollte Unklarheit des Barock sein und den geistreichen Vergleich mit der huschenden Lichtführung Rembrandts glänzend belegen, — als städtebauliche Erscheinung betrachtet, zeigt sich in ihren großen, Willkür bannenden Linienzügen ein Geist, den man wohl nur mit dem Begriff Klarheit bezeichnen kann. Ja, wir fühlen deutlich, daß nur die bewußte Klarheit der großen städtebaulichen Disposition die gewollte Unklarheit der einzelnen Formen ermöglicht. Eines ist ohne das Andere künstlerisch undenkbar. Das Gesetz fester Achsensysteme, das durch die Eroberung des Raumgefühles und die Auflösung der Einzelformen in den freien Künsten verwischt wird, in der gebundenen Kunst der Architektur wird es durch die Eroberung des Raumgefühles und die Auflösung der Einzelformen betont.

Sobald man in der Architektur von Raum spricht, — sei es, daß man damit im gewöhnlichen Sinne den Innenraum meint, sei es, daß man im eben angedeuteten erweiterten Sinne den Außenraum ins Auge faßt, — hat man es also mit einer künstlerischen Erscheinung zu tun, der gegenüber sich die einheitlichen Begriffe der anderen Künste gleichsam spalten. Wir sehen als Endergebnis der Entwicklung eine künstlerische Schöpfung, bei der die Gesetzmäßigkeit des Dekorativen sich

immer mehr auflöst, während die Gesetzmäßigkeit der Disposition sich immer mehr ausbildet. Die erste Wirkung aber erhält erst ihre Möglichkeiten und wird erst verständlich durch die zweite. Das ist nur bei der Architektur so.

Wenn wir diesen Gegensatz gegenüber der parallelen Entwicklung von Malerei und Architektur hier hervorheben, weil der Architekt ihn in mancher Beziehung als das Ausschlaggebende empfindet, so wäre es sehr falsch, zu glauben, daß damit nun die Darlegungen Wölfflins widerlegt werden sollen. Die Sache ist verwickelter. — Er zeigt nur, daß man mit seiner Art des parallelen Betrachtens wohl dem vollen Wesen der Malerei und Plastik, nicht aber dem vollen Wesen, sondern nur einer Teilfrage der Architektur zu Leibe kommen kann. Wölfflin hat das selber mehr als einmal angedeutet; die vorstehende Betrachtung mag nur erläutern, wo etwa die Punkte liegen, die nicht gefaßt werden.

Daß alle die Fragen, die jenseits des Dekorativen, nämlich jenseits der Bildwirkung des architektonischen Werkes liegen, nicht berührt werden, ist, wie schon gesagt, an sich etwas Selbstverständliches, wenn man von der Malerei ausgehend seine Betrachtungen auf eine Zergliederung der verschiedenen Auffassungen von Bildwirkungen einstellt. Aber auch innerhalb dieser deutlich gesteckten Grenze kommt ein Punkt, der sich der Parallelität des Vergleiches entzieht: er wird, wie mir scheinen will, berührt, sobald es sich um künstlerische Momente handelt, die aus schöpferischen Gestaltungen des Grundrisses entfließen. Hier greift in das Reich bildmäßiger Wirkungen das Reich organischer Wirkungen mit seinen ganz andersartigen Eindrücken ein, und das Eigentümliche beruht darin, daß man diese zwei Wirkungswelten in Wahrheit nicht voneinander trennen kann. Anders ausgedrückt: Sobald es sich um die Wirkungen eines Raumes handelt, sei es, daß er als Innenraum, sei es, daß er im städtebaulichen Sinne als Außenraum auftritt, besteht das, was wir in uns aufnehmen, zwar auch aus Bildern, — das Besondere aber im Vergleich zu den Bildern der anderen Künste beruht darin, daß der Beschauer nicht außerhalb des Bildes steht, er steht mitten darin, die Bilder umfließen ihn. Und daher kommt es, daß es ihm gar nicht mehr möglich wird, das außerhalb liegende optische Bild für sich allein zu empfinden. Mag vor ihm durch Ueberschneidung, Durchblicke und Dekoration das raffinierteste künstlerische Produkt »gewollter Unklarheit« entstehen, während er es optisch in sich aufnimmt, klingt doch als stärkere künstlerische Gewalt das bewußte oder unbewußte Gefühl für den Rhythmus, der im gesamten Organismus des Raumes liegt, in ihm weiter. Mag er diesen Rhythmus nun gleichzeitig optisch verfolgen können, oder nicht, er ist für ihn da, er lebt in ihm und ist aus jeder weiteren Teilwirkung der architektonischen Schöpfung nicht auszuschalten.

Vergleichsweise gesprochen kann man vielleicht sagen, die künstlerischen Eindrücke des Raumes sind so, wie wenn die Wirkungen zweier Künste restlos ineinander greifen: Bilder erscheinen, aber sie sind begleitet von Musik; sie verschieben sich in wechselndem Spiel, aber die Musik bleibt. Die Wirkung des melodischen Rhythmus verwebt sich untrennbar mit der Wirkung der Bilder, erklärt sie und faßt ihr buntes Spiel zu einer Einheit zusammen.

Wenn man das eigentliche künstlerische Wesen der Architektur klären will durch begriffliche Beziehungen, die aus anderen Künsten hergeleitet werden, so ist das nicht aus der Malerei und Plastik allein möglich; die Musik ist als Quelle vergleichender Begriffe unentbehrlich. Sie ist es deshalb, weil im Kunstwerk des architektonischen Raumes die Wirkungen als etwas Untrennbares ineinanderfließen, deren Wesen durch diese vergleichsweise entwickelten Begriffe angedeutet werden soll.

Es scheint mir von großem Interesse für die Erkenntnis der künstlerischen

Entwicklungslinie, wie Wölfflin sie zeichnet, zu verfolgen, wie sich diese Wirkungen, die an verschiedene Kunstempfindungen rühren, die Wirkungen des Bildes und die Wirkungen der Melodie, oder sagen wir lieber die optisch erkannten und die rhythmisch gefühlten Einflüsse zueinander verhalten. In der Frührenaissance, wo die Wände des Innen- und des Außenraumes sich noch in einzelne Bilder zerlegen, bleiben die rhythmischen Eindrücke gedämpft gegenüber den optischen. Je mehr das Gefühl für den Raum wächst und je mehr die Wand als Einzelgebilde in den Hintergrund tritt, wächst auch die Macht der rhythmischen Kräfte. Die große Tat des reifen Barock ist die volle Verschmelzung rhythmischer und optischer Wirkungen, vergleichsweise gesprochen: die Verschmelzung der Elemente aller Künste zu einer mächtigen Einheitskunst, der kosmischen Kunst klingender Raumgefüge.

Man sieht, alle Betrachtungen kreisen letzten Endes immer wieder um den einen Punkt: das Verhältnis der Kunst zur Raumempfindung.

Wölfflin hat über dieses Verhältnis für die Malerei und die Plastik alles gesagt, was zur Klärung nötig ist; aber wenn in der Malerei und Plastik alles restlos gesagt ist, bleibt in der Architektur darüber hinaus noch etwas übrig, das damit noch nicht berührt wurde.

Wenn man bei der Analyse kunstgeschichtlicher Grundbegriffe von der Malerei ausgeht und von hier aus über die Plastik auf die Architektur hinüberschaut, so bleiben bei der Architektur Ecken übrig, in die der Blick nicht dringt; würde man umgekehrt schauen, von der Architektur über die Plastik zur Malerei, so würde man alles mit dem Blick umfassen.

Vielleicht ist es zunächst nur möglich, den Blick so einzustellen, wie Wölfflin es getan hat; aber vielleicht kommt, gefördert durch seine Ergebnisse, auch noch einmal die Zeit, wo man ihn umgekehrt einstellt.

Besprechungen.

Festschrift Johannes Volkelt zum siebzigsten Geburtstag dargebracht. Mit einem Bildnis und einem vollständigen Verzeichnis der Schriften Volkelts. München, C. H. Beck, 1918. VIII u. 428 S.

Neunzehn Forscher haben sich vereinigt, Johannes Volkelt, dem vielseitigen gerechten Denker, der weitesten Umblick mit philosophischem Einheitstreben verbindet, eine Festgabe darzubringen. Ernst Bergmann leitet sie mit einem warmen, zugleich Volkelt und sein Lebenswerk zeichnenden Geleitwort ein. Die Verlagshandlung hat dem Bande eine Ausstattung gegeben, wie sie uns in dieser Zeit der Papierknappheit selten an neuen Büchern erfreut. Der Mannigfaltigkeit von Volkelts Arbeiten entspricht auch die Verschiedenheit der Beiträge; nur die ästhetischen, die an Zahl weniger, als man vermuten möchte, hervortreten, sowie die irgendwie für die Ästhetik bedeutsamen sollen im folgenden besprochen werden.

1. Wilhelm Wundt, Die Zeichnungen des Kindes und die zeichnende Kunst der Naturvölker. Wundt bekämpft hier zwei verbreitete Ansichten, erstlich die Behauptung, daß dem biogenetischen Grundgesetze entsprechend die Kinderzeichnungen die allgemeinen Eigenschaften und die Entwicklungsstufen der primitiven Kunst wiederholen, zweitens den öfters damit verbundenen Satz, daß die einfachste Form der Kunst, die geometrische Ornamentik, ebenso beim primitiven Menschen wie beim Kinde den Ausgangspunkt der Entwicklung bilde. Wundt betont die Verschiedenheit der psychischen Bedingungen beim Kinde und beim Primitiven, vor allem auch, daß das Kind erst die Bewegungen der Erwachsenen auf dem Papier wiederholt, dann Erinnerungen an Vorlagen in sein Zeichnen verwebt. Mit dem Worte »Kritzelstadium« sei wenig gesagt — der große Künstler kann, während er plaudert, künstlerisch Wertvolles hinkritzeln. Die Kunst des Primitiven ist keine primitive Kunst. Nur eine Eigenschaft hat das zeichnende Kind und der zeichnende Primitive gemein: die Kunst beider ist Erinnerungskunst. Ornamentik und Nachahmung von Naturformen scheinen von Anfang an nebeneinander zu stehen. — Überall betont Wundt, daß man den psychologischen Vorgang beim Zeichnen zu verstehen suchen muß, die aktualistische Grundrichtung seiner Psychologie tritt fruchtbar und kräftig hervor. Im einzelnen wird auf diesem wichtigen Gebiete manches zweifelhaft bleiben. So halte ich es nicht für allgemein zutreffend, daß das Kind beim Zeichnen immer Zeichnungen als Vorlagen im Sinne hat.

2. Jonas Cohn, Das Tragische und die Dialektik des Handelns. Schon der Name »tragisch«, der an den Dionysoskult erinnert, weist auf ein außerästhetisches Element im Tragischen hin. Dabei erscheint die künstlerische Formung bei dieser ästhetischen Modifikation so wichtig, daß man den ihr eigentümlichen Gehalt nach der Kunstform nennt. Es zeigt sich, wenn man dem genauer nachdenkt, daß gerade dieses Außerästhetische der künstlerischen Formung unbedingt bedarf, um ästhetisch-wertvoll zu werden, während das rein Schöne diese Formung auch entbehren kann. Der Tatbestand ist die Vernichtung eines wertvollens Wesens, die künstlerische Form bewirkt, daß in der Vernichtung der Wert des Wertvollen

stärker hervortritt. Gleichzeitig wächst damit auch die Furchtbarkeit der Vernichtung. Ein besonders wichtiger Fall ist der, daß der Untergang in der wertvollen Natur selbst angelegt ist. Das ist beim Handeln der Fall. Jedes Handeln als bewußtes, gewolltes Verursachen eines Erfolges, will die Zukunft bestimmen, ohne doch alle ihre Bedingungen zu kennen — daher der Erfolg dem Willen nie ganz gehorcht; es will die Zukunft in eine Richtung lenken, wobei es notwendig das Recht anderer Richtungen verletzt. Dieser in allem Handeln angelegte Konflikt tritt im tragischen Handeln nur deutlich zutage. Es werden dann je nach der Bewußtseinshöhe der Handelnden vier Stufen in dieser Dialektik unterschieden und es wird gezeigt, daß auch der Nichthandelnde der Dialektik des Handelns unterliegt; damit wird die Tragik des Nichthandelns (z. B. Grillparzer, Bruderzwist in Habsburg) als Spezialfall der Tragik des Handelns untergeordnet.

3. Albert Köster, Von der critischen Dichtkunst zur Hamburgischen Dramaturgie. (Ein Kapitel aus größerem Zusammenhang.) Die Entwicklung des deutschen Dramas und der deutschen Schauspielkunst von 1727—1767 wird erzählt. Man erfreut sich daran, wie ein breiter, der Höhepunkte entbehrender Stoff zugleich klar gegliedert und aus seiner Zeit heraus wiederbelebt wird. Wenn man eine Zeit lang in diesen Niederungen verweilt hat, ist man erst imstande, Lessings Größe ganz gerecht zu werden; eine solche Vorbereitung ist, so scheint mir, die eigentliche Absicht dieser Darstellung. Da die Arbeit literargeschichtlich, nicht ästhetisch ist, genüge dieser kurze Hinweis.

4. Georg Witkowski, Das Tragische als Grundgesetz des Lebens und der Kunst im Anschluß an Hebbels Denken und Dichtung. Hebbels Lehre von der Urschuld, von der notwendigen Verbindung zwischen Individualität, Schuld und Leiden wird als unserer inneren Lage im Weltkrieg entsprechend empfunden, die Vertiefung in seine Werke erscheint angemessen und heilsam. Der Aufsatz will wesentlich zu solcher Vertiefung anregen, Neues über Hebbel sagt Verfasser nicht. Allzusehr werden die Ansichten des Dichters Hegel angenähert. Daß der Mensch, weil er Mensch ist, Frevler ist, dürfte in dieser Zuspitzung nicht Hegels Überzeugungen entsprechen; ebenso gehört die Lehre vom intelligibeln Charakter als dem Sitz der Freiheit nicht Hegel, sondern Kant und Schelling an. Hegels Grundauffassung ist doch entschieden »optimistisch« — das Tragische ist bei ihm aufgehobenes Moment in der Weltentwicklung. Ganz fehlt dieser Gedanke gewiß auch bei Hebbel nicht, aber die Grundstimmung ist weit düsterer. Ein Satz wie der von Witkowski S. 96 zitierte: »Die Welt ist Gottes Sündenfall« könnte bei Hegel kaum stehen — für diesen Philosophen ist die Welt Gottes Entwicklung zum Selbstbewußtsein.

5. Richard Falckenberg, Über den Stil unserer Philosophen. Feine, absichtlich unsystematische Bemerkungen über die Schreibweise der deutschen Philosophen, ihren Zusammenhang mit Denkart, Denkgebiet, Arbeitsweise. Man freut sich, Hegels stilistische Größe anerkannt zu hören. Es hätte vielleicht hier wie sonst sowohl zwischen den Seiten des Stils (Satzbau-Wortwahl-Bildlichkeit-Gesamtaufbau usf.) wie zwischen seinen Eigenschaften (Klarheit-Fülle-Prägnanz-Reichtum-Eindringlichkeit-Harmonie usf.) genauer unterschieden werden können. Aber der Verfasser wollte jeden Anschein des Systematisierens vermeiden.

6. Ernst Bergmann, Das Leben und die Wunder Johann Winckelmanns. Winckelmanns Weltanschauung, sein Vermächtnis aus dem Ganzen seines Wesens mitleben lassen, das ist Bergmanns Absicht. Er schreibt in einem spannungsreichen, oft dithyrambischen Stil, der deutlich herderisiert, wie denn auch Herder, nicht Goethe, das tiefste Verständnis Winckelmanns zugeschrieben wird. Goethe

hat die innere Unruhe, die gewaltige Bewegung nicht genug gefühlt, aus der heraus Winckelmann zu der großen Ruhe im Schönen gelangte, ohne doch je dieser Unruhe ledig zu werden. »Suchen wir den Menschen Winckelmann in seinem Pathos und Ethos zu ergründen und wir werden den Schlüssel finden zu dem ,Wunder' Winckelmanns« (231). Sein Aufstreben aus leidensvoller Jugend, das Ankämpfen seines Protestantismus gegen die Konversion, der Stolz dieser großen Natur, das immer erneute Unglück seiner überschwänglich-erotischen Freundschaft — alles das gibt seinem Schönheitserleben die Leidenschaft. Sein Schauen ist religiös. In Rom singt er lutherische Choräle — »ein Universalist der Religiosität« (242). Freiheit, Schönheit, Freundschaft ist der Dreiklang seines Lebens, wobei »Freiheit« ganz epikureisch als »Entbindung von allem ,Soll'« (251) zu verstehen ist. Die Schönheit ist Meeresstille — in ihrem Anschauen beruhigt sich die hocherregte Seele, doch so, daß ihre Erregung noch leise nachzittert. »Ästhetisches Genießertum mit hochreligiösen Absichten, das ganze Sein unter der Form des ästhetischen Schauens metaphysisch begriffen« (254). Durchaus unsozial ist Winckelmann; auch wo er als Lehrer des Schönen auftritt, denkt er nur an einzelne schöne, der verhärtenden Arbeit enthobene Jünglinge als Schüler. Er gab dem deutschen Klassizismus die hellenische Form, die andere nach ihm mit moralischem Gehalt erfüllten.

7. Felix Krueger, Die Tiefendimension und die Gegensätzlichkeit des Gefühlslebens. Diese psychologische Arbeit soll wegen der Beziehungen der Gefühlspsychologie zur Ästhetik erwähnt werden. Krueger fordert eine deskriptive Methode für die Gefühlslehre und wendet sich gegen die Einschränkung aller Gefühle auf Lust und Unlust. In der Betonung der großen Mannigfaltigkeit der Gefühle sieht er den Wahrheitskern der Wundtschen Theorie. Gefühle sind »die spezifischen Komplexqualitäten des jeweiligen Gesamtbewußtseinsinhalts« und besitzen die gemeinsamen Merkmale der inneren Wärme und der bewußtseinerfüllenden Breite (273). Unter den Gefühlen unterscheidet Krueger die »flachen« von den »tiefen« oder »innigen«. Diese Unterscheidung hat an die Stelle des alten zwischen höheren und niederen Gefühlen zu treten. Tiefe darf ja nicht mit Intensität verwechselt werden. Flache Gefühle haben immer etwas einförmig Gerichtetes, während tiefe »weitgespannte Gegensätze des Fühlens gleichzeitig, unmittelbar in sich vereinigen« (282). So hängen Tiefe und Gegensätzlichkeit zusammen.

8. Eduard Spranger, Zur Theorie des Verstehens und zur geisteswissenschaftlichen Psychologie. Spranger behandelt ein bei der gegenwärtigen Lage der Philosophie zentrales Thema. Er wendet sich gegen die alte These, daß Verstehen gleichzusetzen sei mit Herauslesen des Seelischen aus Körperlichem — vielmehr verstehen wir immer nur mit Hilfe eines objektiven Sinnes. Mit den meisten der neueren Denker, mit Rickert, Husserl, den Marburgern erkennt Spranger eine »ideelle Objektivität«, ein Reich der Werte und des Sinnes an, das unabhängig vom individuellen Subjekt existiert. Dies Reich nennt er das Geistige und kommt so zu dem Satze, »daß wir das Seelische nur verstehen durch das Geistige hindurch« (372). Freilich ist uns umgekehrt das Geistige nur in seelischer Umhüllung als Erlebnis gegeben. Daher ist es weder rein psychologisch noch rein objektiv zu begreifen, sondern nur durch einen zwischen beiden Seinsweisen verlaufenden Akt. So löst sich für Spranger auch die Streitfrage, ob Ästhetik eine psychologische oder eine Gegenstandswissenschaft sei. »Sie ist beides, weil alles Ästhetische in einer eigentümlichen Subjekt-Objektbeziehung, in einem spezifischen geistigen Bande zwischen Ich und Gegenstand wurzelt« (382). Das Verstehen knüpft immer zugleich an Körperliches und an Geistiges an, es vollzieht sich aber nur

durch das Mittel unseres eigenen Seelenlebens. Die verwickelten Beziehungen, die so entstehen, analysiert Spranger in einigen Hauptzügen. Gegen Max Scheler hält Spranger daran fest, daß fremdes Seelenleben uns nicht unmittelbar zugänglich ist, während wir allerdings Geistiges unmittelbar erfassen (378 Anm.). Die Psychologie muß, um objektiv zu werden, stets an etwas Objektives anknüpfen, und zwar, wenn sie geisteswissenschaftliche Psychologie sein will, an eines der Wertgebiete.

Freiburg i. Br.

Jonas Cohn.

Emil Utitz, Professor an der Universität Rostock, Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks. Philosophische Vorträge der Kantgesellschaft, Nr. 17, Berlin 1917, 71 S.

Der Verfasser schickt dem zweiten Bande seiner »Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft« eine kleine Schrift voraus, die das Programm und die Gliederung jener größeren, vom Kriege verzögerten Arbeit zu enthalten scheint. Er richtet sich auf die allgemeine, sinnliche und geistige Substanz des Kunstwerks, mit der es erst die Lebensmöglichkeit in der künstlerischen Sphäre gewinnt, also auf seine Gegenständlichkeit. Nach den materiellen Grundlagen wird in den Abschnitten über die Seinsschicht, das Kunstverhalten und die Darstellungsweise, den — formalen und intellektuellen — Darstellungswert der Kreis von bindenden Voraussetzungen aufgesucht, von dem der zeitliche Stilzwang und die persönliche Vollbringung ihren Ausgang nehmen, nehmen müssen. Man wird hierdurch einer Reihe von primären Werknotwendigkeiten zugeführt, die jetzt auch eine zum Begrifflichen erweiterte historische Kunstforschung beschäftigen. Und diese unabhängige Begegnung zweier bisher neben- und gegeneinander arbeitender wissenschaftlicher Richtungen eröffnet die erfreulichste Aussicht auf eine besonders fruchtbare Wirkung des Hauptwerkes von Utitz, dessen baldiges Erscheinen man nach diesem vielversprechenden Entwurf nur aufrichtig wünschen kann. Damit wäre dann auch die bessere Gelegenheit gegeben, sich dem mannigfaltigen und neuartigen Gedankenstoff des Verfassers eingehend zu widmen.

Wien. Max Eisler.

E. Waldmann, Albrecht Dürer. 1. und 2. Bd., 94 und 92 S. Mit je 80 Vollbildern. Inselverlag, Leipzig 1916 und 1917.

Waldmann wollte »ein einfaches und schlichtes Buch über Albrecht Dürer für heutige Bedürfnisse ... mit klarer Trennung der Lebensgeschichte und der Kunstbetrachtung« schreiben (I, 7). Respektvoll sondert er sein Dürerbuch von den bedeutenden wissenschaftlichen Arbeiten über Dürer ab. Er denkt an »nichtwissenschaftliche« Leser und will für sie schreiben. Nicht einen Beitrag zur Forschung soll sein Buch bringen. Deswegen soll es aber doch nicht eines höher liegenden Zieles entbehren. Der Verfasser möchte zu weiterer Beschäftigung mit der Kunst Dürers anregen. Dabei ist er von dem Gedanken geleitet: »Jede Generation sieht ihren Dürer anders, und unsere, glaube ich, sieht ihn noch zu wenig« (I, 8).

Waldmann anerkennt also den Wechsel in der Auffassung der (historisch gewordenen) Kunst als Tatsache und sieht in ihr die Auswirkung einer kulturellen Norm. Man kann und wird sofort zwischen Kunstwissenschaft und Kunstgenuß unterscheiden, um den »Wechsel in der Auffassung« mit seinen Voraussetzungen und mit seinen Folgerungen nicht in die Wissenschaft hineinzutragen: um nicht, konkret gesprochen, Dürer und seine Kunst aus dem lebendigen Kulturzusammen-

hang des Ursprungs herauszulösen. Aber so sicher man im ersten Ansetzen den unterscheidenden Schnitt zu führen vermeint, die Hand wird schließlich zögernd. Sie spürt das Durchgehen von Querlagen. Ist Kunstwissenschaft ohne Kunstgenuß möglich? Und weist der Kunstgenuß nicht wenigstens eine Schichtung auf, durch die ein progressiver Zusammenhang mit der Kunstwissenschaft bedingt ist? Damit ist kein neuer Gesichtspunkt aufgestellt. Aber überträgt man diese Fragen auf die Art, wie Waldmann Werke von Dürer, wie vor allem die »Melancholie«, dann auch die »Eifersucht«, das »Meerwunder«, den »Verzweifelnden« dem Genuß zu erschließen sucht, so gewinnt diese Art an Bedeutung. Er legt auf das psychologische und auf das formale Moment das Hauptgewicht. Aus der besonderen Art der Phantasie Dürers, aus Dürers Bedürfnis, seine neue Aktkunst zu zeigen, aus den Elementen der Bildwirkung gewinnt Waldmann die »Erklärung« eines Blattes, z. B. der »Eifersucht«: »Man kann sich vorstellen, daß einem Künstler, der sich leidenschaftlich in Studien und Zeichnungen um das Problem des nackten Körpers mühte, sich seine inneren Bilder aus irgend einem Anlaß, sei es im Traum, sei es bei der Lektüre, plötzlich zu solcher Greifbarkeit verdichteten, ohne daß er von Anfang an eine Erzählerabsicht dabei hatte« (II, 77 f.). Oder vom »Meerwunder« sagt Waldmann: »Mag eine Aktstudie den Anlaß gegeben haben, ... die Traumgewalt, das Bild, das schließlich daraus entstanden ist, wird in seiner Erscheinungskraft dadurch nicht erschüttert« (II, 79). Die Frage nach den etwaigen literarischen Quellen oder nach den formalen Anregungen durch Werke der bildenden Kunst kümmert den Verfasser nicht sonderlich. »Die Phantasie, die geistige Bilder schafft und ihnen sichtbare Gestalt verleiht, ist das wahrhaft Schöpferische« (II, 84). Auch darnach fragt er nicht viel, wie Dürers Zeitgenossen, die Nürnberger Humanisten eingeschlossen, die Blätter verstanden haben, wie sie mit ihnen zurechtkommen konnten. »Der einfache menschliche Kern dieser Gedankenphantasie« (II, 84) ist bildhaft. »An die letzten Beziehungen und Gedankengänge kann man nicht rühren; sie sind und bleiben Traumwerk« (II, 85). Es ist wohl ersichtlich, wie sich hierin die inhaltliche und die formale Seite glücklich verbinden: nicht zu einem Wissen, sondern zu einem Sehen und Erleben des Kunstwerks. Nur daß das rein wissenschaftliche Interesse unter Umständen doch sich noch der rein historischen Fragestellung bedienen muß, und daß deren Ergebnis dann auch über die wissenschaftliche Forschung hinaus wirksam werden kann. Vielleicht macht es sich an Waldmanns interessanter Deutung der »Melencolia« bemerkbar, daß er u n s e r e r Generation Dürers Kunst vor Augen stellen wollte. Er schreibt: »... am Himmel blitzt ein Komet auf, und das einzig Lebendige auf der Erde ist die Flamme in dem Tiegel und die wachen Augen der Frau. Das kann nichts anderes bedeuten als die Tätigkeit des Geistes, der, dem Element des Feuers gleich, ewig wach ist und über die mechanischen Dinge herrscht, der wohl trübe und dumpf und tiefsinnig dabei werden kann (wodurch? d. Ref.), aber doch leuchtet wie ein Licht in der Nacht« (II, 85). Das Herausholen des menschlichen Grundgedankens verlangt unter Umständen doch die Anwendung der historischen Methode. Auch das ist keine neue Erkenntnis. Es kann sich nur darum handeln, darauf hinzuweisen, daß das große Gewicht, das der Verfasser in die Wagschale legt, wenn er betont: »Jede Generation sieht ihren Dürer anders«, doch auch zum Übergewicht werden kann.

Waldmanns Dürerbuch ist zweifellos dem Zweck, dem es dienen will, sehr gut angepaßt. Der erste Band, der die Lebensgeschichte gibt, liest sich geradezu wie ein historischer Roman bester Art. (Die letzte Zeit brachte auch einen »wirklichen« Dürer-Roman: Wahrheitsucher von B. Prilipp. Berlin-Lichterfelde. In ihm ist aber Hans Dürer, der Bruder, die Hauptfigur.) Die Literatur ist aufs glücklichste ver-

arbeitet: »Albrecht Dürers Familie stammt aus Ungarn« (I, 9). So beginnt die Geschichte. Die menschliche Art Dürers arbeitet Waldmann so stark heraus, wie Dürer selbst es bei seinen Bildnissen tat; im Unterschied von Holbein betont Waldmann: zu wandern und zu schauen war Dürer tiefinnerstes Bedürfnis. Auch was nicht »ideal« ist, weiß und sagt Waldmann. Teilt er mit Wackenroder die Liebe zu Dürer, so sieht er sein Leben und seine Art doch etwas anders als der kunstliebende Klosterbruder der Romantik. Und schreibt auch er ein »Ehrengedächtnis«, so schreibt er es doch merklich anders. Romantiker ist Waldmann nicht. Wenn er im zweiten Band, der von Dürers Werk die Stiche und Holzschnitte behandelt, Dürers geistige Wesensart zu erfassen sucht, so glaubt er am besten einzusetzen bei den Aufzeichnungen des Sohnes über das Sterben der geliebten Mutter: »Genau und scheinbar ganz nüchtern zeichnet er den Hergang auf, ... genau und interessiert, als sei er nicht der trauernde Sohn, der seiner Mutter den letzen Gebetstrost gibt, sondern ein beobachtender Arzt ...« (II, 3). Von hier aus tastet der Verfasser sich vor zur Erkenntnis seines ganzen Charakters (II, 3). An seine Beschreibung setzt er die Untersuchung von Dürers künstlerischer Begabung an und charakterisiert ihn schließlich nach der »Apokalypse« als Pathetiker, nach den »Passionen« als Dramatiker. Das »Marienleben« und die »Madonnen« führt er als »Idyllisches und Elegien« vor, die (oben schon besprochene) Betrachtung der Blätter wie »Meereswunder«, »Ritter, Tod und Teufel« ist dem Gesichtspunkt »Phantasie und Träume« unterstellt.

Der dritte noch ausstehende Band soll »an der Hand vieler Zeichnungen über Dürers Stil handeln« (I, 8). Möge er recht bald kommen. Noch einige Einzelheiten: für den weiteren Kreis der Leser von Waldmanns Dürerbuch wäre es sicher von Wert, gerade vom Verfasser eine Erklärung darüber zu hören, warum »bei diesen Phantasien, die Dürer mit dem Griffel niederschrieb ..., nur die Graphik das alleinige Ausdrucksmittel sein konnte« (II, 76). Es hat wohl mancher M. Klingers Abgrenzung von Malerei und Zeichnung gelesen und dann die Kritik gehört. — Vom »Marienleben« sagt Waldmann ähnliches wie H. Wölfflin (Die Kunst Albrecht Dürers), an den man sich auch sonst wiederholt gemahnt fühlt: »Wohl hat es sehr gemütvolle und rührende Züge, aber der Ton, in dem Dürer seine Geschichten erzählt, ist doch oft recht äußerlich und niedrig gegriffen« (II, 69; z. v. 65). Die Schönheiten verkennt aber auch er keineswegs (II, 66). Es mag daneben an Ludwig Richter erinnert sein, den nach seinen »Erinnerungen« das »Marienleben« am meisten ansprach. »Daß Dürers Madonnen schon bald nach dem ‚Marienleben' schwermütig werden«, ist nicht zu bestreiten. Es steht aber doch der »Maria am Baume« von 1513 die »Maria an der Mauer« von 1514, also eine Madonna vor 1519 gegenüber. Und ob die »Maria mit dem Wickelkinde« von 1520 wirklich »so schwermütig« (II, 69) ist? — Ein sicheres historisches Denken bekundet der Verfasser, wenn er über Dürers Glauben urteilt: »Für ihn waren die Dinge noch nicht so gereift, als daß es sich hier um ein Entweder-Oder handelte. ... Der Gegensatz zwischen Protestanten und Katholiken war zu Dürers Lebzeiten überhaupt noch nicht so scharf und ausschließend, wie es uns heute scheint« (II, 62 f.). — Vom »Doktortraum« meint Waldmann: »Wahrscheinlich war er hier nicht von einer Dichterstelle angeregt, sondern nur satirisch gestimmt« (II, 80). Denkt man da nicht assoziativ an den Freund Pirckheimer auf Grund von Stellen in den Briefen aus Italien? In der, auch in der letzten Zeit wieder angeschnittenen, Frage, wieviel von der Tradition der einheimischen Kunst in Dürers Werk fortlebt und wieviel dem Einfluß Italiens zuzuschreiben ist, scheidet Waldmann zwischen der K u n s t Italiens und dem B o d e n der Heimat: »... Grünewald ... Holbein ... der große

Kolmarer schloß, nach einem einzigen hoffnungslosen Versuch seiner Jugend, die Augen vor der südlichen neuen Schönheit, der englische Hofmaler leugnete jeden Zusammenhang mit dem herrlichen Barbarentum seiner gotischen Herkunft — aber Dürer konnte weder das eine noch das andere und kämpfte unter Herzbluten und schweren Opfern diesen Kampf von Anfang an bis zu Ende durch. Und diese Opfer das sind die merkwürdigen Sprünge und Risse in seiner Entwicklung« (II, 8). Das ist die Welt der künstlerischen Probleme. Und das ist die Welt des Künstlers selbst: »Er weiß auch ganz genau, was ihm zu seiner Kunst not tut: Deutschland. Er konnte ja dort bleiben in Venedig, wo er so gern war ... Und in Antwerpen ebenso ... Aber er blieb nicht dort« (I, 82). Freilich eine vollkommene Einheit ist auch damit nicht gewonnen: weder in der Welt der historischen Wirklichkeit, noch in der wissenschaftlichen Auffassung des Verfassers.

Die Ausstattung, die der Verlag Waldmanns Dürerbuch gab, ist lobenswert, zumal bei den gegenwärtigen Verhältnissen. Danach will die Güte der Abbildungen beurteilt sein.

München. Georg Schwaiger.

A. Koch, Von Goethes Verskunst. G. D. Baedeker, Essen 1917. 189 S. 4 M.

Unter dem Titel »Von Goethes Verskunst« hat A. Koch drei beachtenswerte »Beiträge zu ihrer Kenntnis« zugleich mit wichtigen gelehrten »Anmerkungen« herausgegeben.

Von ihnen sei die dritte »Über den Hiatus in Goethes Versen« nur genannt; die beiden anderen dagegen möchte ich etwas genauer besprechen.

In dem ersten Beitrag »Goethes Ausbildung zum Verskünstler und seine Ansichten über Versbau« hebt er (S. 7, 9, 14, 15, 23) an den Gedichten aus der »Deutschen Periode« von 1765—1776 (die zeitliche Reihenfolge nach Bernays S. 48 ff.) die überwiegende Anzahl von einsilbigen Senken und von Auftakten hervor.

Für die Behauptung der innigsten Anpassung des Geläufs an den Inhalt hätte er außer auf die »Pandora« (S. 43) und auf das Gedicht »Auf dem See« (S. 23) vor allem noch auf den bedeutsamen Unterschied der beiden Gedichte »Meeresstille« und »Glückliche Fahrt« aufmerksam machen können, wie er besonders in der beide Gedichte zusammenfassenden Vertonung von Beethoven klar zutage tritt. Der erste Teil

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.

ist fallig und somit kurzwellig, also ruhig, der zweite Teil dagegen

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle
Und Äolus löset das ängstliche Band

wogig und somit langwellig, also bewegt.

Daß diese Anpassung der Form an den Inhalt trotz der mit Recht (S. 10 und 47) hervorgehobenen Mannigfaltigkeit der Strophenformen noch viel größer hätte sein können, muß man aber doch A. Holz und auch L. Benoist-Hanappier (Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik S. 28 ff). zugeben.

Die von Goethe gebildeten Senken sind eben in der Tat zu häufig einsilbig.

Was dann Goethes Lehrmeinung betrifft (S. 53—76), so sei da vor allem der

Einfluß erwähnt, den der »Versuch einer deutschen Prosodie« (Berlin 1786) von K. Ph. Moritz auf Goethe gehabt hat (S. 62, 175 ff.), und dabei sei zugleich auf die von Koch im Anschluß an dessen Lehre (S. 182 ff.) gemachten Ausführungen über deutsche Bezeichnungen in der deutschen Verslehre hingewiesen.

»Wie eine ewige Krankheit schleppen sich in den Gesetzbüchern deutscher Versmessung die griechischen und lateinischen Ausdrücke Jambus, Trochäus, Cäsur, Diärese usw. fort, und bis zum Überdruß wird immer wiederholt, daß alle diese Wörter im Deutschen etwas ganz anderes bedeuten als in den alten Sprachen.« Weggefegt wissen möchte er »diese traurigen Reste langer lateinischer Verbildung«.

Ich darf da neben den von Koch genannten Versuchen, ein zweckentsprechendes deutsches Genam zu schaffen, die von Moritz, Perschke, Grotefend und Schmeckebier gemacht sind, sich aber nicht haben durchsetzen können, wohl noch den meinen erwähnen, der zuerst in der »Bindung der deutschen Rede« (Berlin 1916) ausgeführt ist.

Wie ich schon zum Teil in einem kleinen Aufsatz »Deutsche Zeilfußnamen« (Lehrerfortbildung, 1918) näher dargestellt habe, erscheinen mir jetzt folgende — im einzelnen zwar neue, der Hauptsache nach aber unveränderte — vor allem kürzere Bezeichnungen als noch brauchbarer.

Die zwei- und dreisilbigen Füße — ohne Rücksicht auf einen Unterschied der Senksilben — heißen: Faller (Trochäus), Steiger (Jambus), Tanzer (Daktylus), Woger (Amphibrachys), Springer (Anapäst). Beachtet man dagegen den Unterschied der — entweder unbetonten oder schwach betonten — Senksilben, so erhält man je nach ihrer Art — zunächst von zweisilbigen Füßen — die näher bestimmten: Tieffaller (enden) und Flachfaller (Westwind), Tiefsteiger (Gebrauch) und Flachsteiger (umsonst), dann — an dreisilbigen Füßen —: 1. die Tieftanzer (breitete), Tiefwoger (verwenden) und Tiefspringer ([war] tete hier) — nur mit unbetonten Senksilben —, 2. die Flachtanzer (Reichtum und [Macht]), Flachwoger (am Teich stehn) und Flachspringer ([war] noch nicht reif) — nur mit schwachbetonten Senksilben —, 3. die Falltanzer (anhalten), Fallwoger (durchwaten) und Fallspringer (überging) — wenn die Senksilben, für sich betrachtet, fallen d. h. wenn die stärker betonte der schwächer betonten voraufgeht — und endlich 4. die Steigtanzer (Unterschied), Steigwoger (Gefahr sehn) und Steigspringer ([hiel]ten ihn auf) — wenn umgekehrt die Senksilben, für sich betrachtet, steigen, d. h. wenn die stärker betonte der schwächer betonten folgt.

Alle Füße mit einer schwach betonten Silbe können dann noch wie schon in der »Bindung« unter dem Namen Schwebfüße (Schwebfaller, Schwebsteiger, 3 Schwebtanzer, 3 Schwebwoger und 3 Schwebspringer) zusammengefaßt werden.

Der Vorteil dieses neuen Genams dem in der »Bindung« gegenüber liegt 1. darin, daß die mit Fuß zusammengesetzten Namen (Fallfuß usf.) fortfallen, daß für den Obernamen jetzt vielmehr der den Unternamen (z. B. Tieffaller und Flachfaller) gemeinsame Bestandteil, hier: Faller, gewählt wird, wofür man allerdings in Kauf nehmen muß, daß die tiefen Füße jetzt auch durch dreisilbige Wörter (z. B. Tiefspringer) benannt werden müssen, anstatt wie bisher durch zweisilbige (einfach: Springer), und 2. liegt der Vorteil darin, daß dafür die lästigen zählenden Beiwörter für alle dreisilbigen Schwebfüße fortfallen, ohne daß die neuen Hauptwörter länger als die alten werden, d. h. daß z. B. statt der erste, der zweite und der dritte Schwebtanzer jetzt nur noch kurz der Fall-, der Steig- und der Flachtanzer — nicht einmal mehr der Fall-, der Steig- und der Gleich-schwebtanzer, wie ich in dem Aufsatz über deutsche Zeilfußnamen noch vorschlug — gesagt zu werden braucht.

Im zweiten Aufsatz »Über den Versbau in Goethes Iphigenie, Tasso und Natürlicher Tochter« werden diese drei Schauspiele der Reihe nach auf die Länge ihrer Verse, die Versausgänge, die Wortbetonung, die Satzbetonung, die Einmischung abweichender Rhythmen, den Hiatus und die Wortverkürzung, die Länge der Satzgefüge, die Wortstellung, die Brechung des Satzes durch den Rhythmus und endlich auf den Einschnitt hin untersucht.

Dabei ergibt sich (S. 135 ff.), »was die Länge der Verse betrifft«, »eine fortschreitende Neigung des Dichters zur Gleichmäßigkeit«. »In der Häufung stumpfer oder klingender Schlüsse tritt in keinem Stücke eine Besonderheit hervor.« »In bezug auf Wortbetonung scheint der Dichter mit der Zeit gleichgültiger zu werden.« »Falsche Satzbetonung zu Beginn des Verses kommt in allen drei Stücken ungefähr gleich häufig vor.« In bezug auf den abweichenden Rhythmus herrscht »eine Entwicklung von bunter Freiheit zum strengsten Ebenmaß«.

Hiate, Wortverkürzungen, falsche Wortstellungen, zu lange Sätze und zu kühne Satzbrechungen kommen in der Natürlichen Tochter am wenigsten vor, ebenso Verse mit Einschnitten. Die Verse des Tasso »verbinden Kraft und Glätte, ohne in jener die Iphigenie, in dieser die Natürliche Tochter zu erreichen« (S. 138).

Ganz besonders wertvoll ist für mich, daß bei dieser Bearbeitung der drei Schauspiele auch der Unterschied von »tonlosen Endsilben« und solchen mit einem »Nebenton« d. h. von unbetonten und schwachbetonten Silben besonders an den Versausgängen berücksichtigt wird (s. S. 78, 103, 121, 137, 138). Da ist es nun zunächst wichtig, sich klar zu machen, welche Silben Koch der einen und welche der anderen Klasse zurechnet — ich bin da nämlich nicht ganz einer Meinung mit ihm.

Daß in zweisilbigen Wörtern als schwachbetont sowohl Nachsilben wie lich, isch, ung, lung, nis, sal, schaft, ja selbst ig, wie, trotz des in der Tat noch vorhandenen Unterschiedes, auch die eigentlich selbständigen Wörter wie -kehr, -zug, -kunft, -tat, -schlag usf. (s. S. 78) aufzufassen sind, darin stimme ich ganz mit ihm überein. Dann darf er aber (S. 122) die zweite Silbe in König nicht plötzlich als unbetont rechnen, ebenso wenig wie umgekehrt die Silbe net in »eignet« (S. 12) als schwachbetont, wenn an anderer Stelle (S. 122) die Silbe et in »verschwindet« ganz richtig für unbetont gilt. Doch das sind vielleicht nur Versehen.

Davon kann aber allerdings nicht mehr die Rede sein, wenn er — ganz regelmäßig — die Mittelform auf -end, um so mehr die auf -elnd, -ernd (S. 78, 104, 121), ebenso aber auch Endungen wie -ern in Ältern (S. 78), -ert in lauert (S. 104), verweigert, niederschmettert, bejammert (S. 121), ja auch auf -est in empfindest (S. 121), d. h. — im letzten Grunde wohl noch unter dem Einfluß der lateinischen »Stellungslänge« — alle Wörter, in denen auf ein unbetontes e mehr als ein Geräuschlaut folgt, zu der Gruppe »mit einem Nebenton« rechnet. Gewiß besteht zwischen diesen Silben und den anderen, in denen auf das unbetonte e nur ein Geräuschlaut folgt, noch ein Unterschied. Es fragt sich nur, ob dieser Unterschied größer ist als der zwischen diesen Silben und den auf jeden Fall schwachbetonten, ob man die fraglichen Silben nicht vielmehr doch — die Absicht der für eine künstlerische Verwendung zunächst nur in Frage kommenden Aufteilung aller Silben in bloß drei Klassen vorausgesetzt — der Klasse der unbetonten Silben zurechnen sollte.

Ich möchte mich nämlich im Gegensatz zu Koch dafür einsetzen, daß zwei oder mehr Geräuschlaute hinter einem unbetonten e diese Silbe zwar etwas stärker betonen, sagen wir lieber, etwas länger sein lassen, aber doch noch nicht so verändern, daß wir sie in die Klasse der schwachbetonten Silben stellen müssen.

Wie groß der Unterschied dieser Silben von den eigentlich schwachbetonten

Silben in der Tat ist, kann man auch daraus erkennen, daß man sie schwerlich zu halben Schwebfallreimen verwenden wird.

Ich wenigstens würde nie neben Umwelt, festhält auch lächelt als darauf reimend setzen oder neben Elend wendend, neben aufeßt, Weinfest findest, neben unfern, Nordstern, Nußkern ändern, Ältern.

Aber schließlich könnte es ja auch so sein, daß wir es hier in der Tat gar nicht mit bloßen Fragen der Zuordnung, sondern mit wirklichen Unterschieden in der Aussprache zu tun haben.

Ja, dann ist kaum ein einheitlicher Wille zu erzielen.

Es wird schwerlich einer im Gegensatz zu seiner und seiner Sprachschaft tatsächlichen Aussprache die Silben bewerten und verwenden wollen — selbst dann kaum, wenn sich gute Gründe für die andersartige Verwendung beibringen ließen, wie z. B. für die Zuordnung der fraglichen Silben zur Klasse der unbetonten — fehlt ihnen doch im Unterschiede zu den schwachbetonten Silben jede selbständige Bedeutung. Da bleibt nichts anderes übrig, als daß jeder versucht, sich und seine Eigenart durchzusetzen.

Es liegt hier genau so wie bei den Reimen. Der eine reimt schön und gehn, weil er beide Wörter in der Tat gleich ausspricht, der andere nicht, weil sie ihm zu verschieden klingen.

Die besondere Verwendung dieser nun genauer bestimmten unbetonten oder schwachbetonten Silben ist nicht bloß am Zeilende von Bedeutung, sondern ebenso im Zeilinnern. Auch das ist von Koch sehr richtig erkannt worden.

Von der Natürlichen Tochter heißt es (S. 122): »Es scheint überhaupt, als wenn Goethe in diesem Stücke besonders» sorgfältig auf den Gebrauch reiner Trochäen geachtet hätte«, wobei unter »reinen Trochäen« dem ganzen Zusammenhange nach ohne Frage Tieffaller verstanden werden müssen.

Auf diese Tiefheit der Senken möchte ich neben der »Marmorglätte« im besonderen die »Marmorkälte« (S. 138) dieses Stückes zurückführen.

Ich bin trotz aller Einwendungen von verschiedenen Seiten noch immer davon überzeugt, daß uns auch für Zeilen mit bloß einsilbigen Senken in der ausschließlichen oder überwiegenden Verwendung von schwach- oder unbetonten Silben ein vorzügliches Ausdrucksmittel zur Verfügung steht und werde darin durch die von feinem Gefühl dafür zeugenden Ausführungen Kochs nur bestärkt.

Berlin.

H. L. Stoltenberg.

Wilhelm Ostwald, Beiträge zur Farbenlehre. Erstes bis fünftes Stück. Leipzig, B. G. Teubner, 1917.

Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre. VI, 145 S. Leipzig, Verlag Unesma G. m. b. H., 1918.

W. Ostwald, Die Harmonie der Farben. VI, 48 S. Leipzig, Unesma, 1918.

I.

Nach einigen persönlichen und geschichtlichen Vorbemerkungen[1]) im ersten Stück legt Ostwald im zweiten über die »Mathetik der Farbenlehre« diese als

---

[1]) Zum leichteren Verständnis der von Ostwald behandelten Frage ist es gut, seine »Farbenfibel« (Unesma, Leipzig 1917) und zur Veranschaulichung auch seinen »Farbenatlas« heranzuziehen.

eine letzten Endes seelkundliche Lehre (S. 374) fest, bestimmt das Wort Farbe als Ausdruck für den seelischen Zustand, für die Farbempfindung, und zwar sowohl der bunten wie der unbunten Art (S. 380) und stellt dann den überaus wichtigen Unterschied zwischen »bezugsfreien« Farben (S. 382 ff.), die nur aus Farbton und Weiß bestehen und den gewöhnlichen »bezogenen«, bei Vergleich mit anderen Farben auftretenden Farben, die »eine dreidimensionale Mannigfaltigkeit«, sagen wir kürzer ein Dreifalt, bilden, insofern sie nicht bloß durch Farbton und Reinheit, sondern auch noch durch die Grauheit bestimmt sind.

Im dritten Stück, der »Photometrie der unbunten Körperfarben«, wird zunächst (S. 391) als »ideal weiß« die Oberfläche bestimmt, die »das darauf fallende Licht vollständig zurückwirft, aber« »auch vollständig zerstreut«. Eine solche Oberfläche muß möglichst »mit lauter kleinen farblos durchsichtigen Körnchen von im übrigen unregelmäßiger Gestalt« (S. 392) bestehen.

Am besten nimmt man nach Messungen vieler Farbstoffe mit dem (S. 398 ff.) beschriebenen »Halbschatten-Photometer« das Pulver von »Bariumsulfat«. Frischgefallener Schnee ist für ideales Weiß viel zu dunkel (S. 411).

Im Gegensatz zum idealen Weiß ist das ideale Schwarz (S. 415), das überhaupt kein Licht mehr zurückwirft, wie es innerhalb eines schwarzbekleideten Hohlraumes sichtbar gemacht werden kann, nicht so leicht herzustellen — vor allem deshalb, weil schon ganz geringe Mengen von Weiß im Schwarz sehr deutlich zu merken sind, im Unterschiede zu gleichen Mengen Schwarz im Weiß.

Darin ebenso wie in der Tatsache, »daß ganz offenbar für die empfindungsmäßige Einordnung der Helligkeit« genau in die Mitte »zwischen zwei gegebene Grenzen nicht das arithmetische, sondern das geometrische Mittel maßgebend ist« (S. 419 f.), findet sich das Fechnersche Gesetz bestätigt.

Mit Berücksichtigung dieser Tatsachen ist dann die — unter anderem auch als Lichtmesser (S. 442 ff.) benutzbare — »logarithmische Helligkeitsstufenleiter« (S. 424) herzustellen.

Nachdem im vierten Stück über die »gesättigten Farben« die homogenen Strahlen als zu lichtarm und auch zu selten vorkommend für die seelkundlichen Untersuchungen zunächst beiseite geschoben sind (S. 458), wird mit dem Anfangspunkt Gelb (S. 462) der stetige (S. 460) Farbenkreis mit einander gegenüberstehenden, gemischt grau ergebenden Gegenfarben (S. 465) aufgebaut.

Dabei werden die »additive« und »subtraktive« Farbenmischung (S. 466 ff.) genauer behandelt — die drei verschiedenen Mischzeuge: der Lambertsche Spiegel, der Farbenkreisel und der Polarisationsfarbenmischer, kurz Pomi genannt, werden weiter unten (S. 497 ff.) besprochen — sowie vor allem »die spektrale Zusammensetzung gesättigter Farben« (S. 471 ff.). Schon die große Lichtheit gesättigter Farben läßt vermuten, daß sie nicht aus homogenem Licht bestehe, das ja im Verhältnis zum Sonnenlicht und zu Weiß vollkommen schwarz aussehen müßte (S. 457, 471).

Genauere Untersuchungen mit dem Spektroskop machen denn auch höchst wahrscheinlich, »daß ein ganzes Gebiet von Wellenlängen« »begrenzt durch zwei Wellenlängen, deren Farben im Verhältnis der Ergänzungsfarben stehen«, d. h. ein »Farbenhalb« (S. 477) »gleichzeitig« zusammenwirken müssen, »damit eine gesättigte Farbe zustande kommt« (S. 476).

Sind die zusammwirkenden Strahlarten zahlreicher, als die in einem halben Farbband liegen, so wird die entstehende Farbe entsprechend weißer (S. 477).

Die des weiteren (S. 478—494) noch angestellten wichtigen Untersuchungen über den Zusammhang des Farbkreises mit dem Farbband bedürfen wohl im einzelnen noch genauerer Nachprüfung.

Im fünften Stück werden »Reinheit und Grau«, neben dem Farbton die beiden anderen Veränderlichen der bezogenen Farben, behandelt.

Die Reinheit der einzelnen Farben (S. 506–535) kann zunächst mit Hilfe der Gegenfarben durch den schon erwähnten Pomi festgestellt werden (S. 526 ff.), dann aber auch und zwar einfacher durch Beleuchtung eines Aufstrichs mit dem Farbband (S. 534 f.), wobei der Abstand | der Helligkeit des von denselben Farben beleuchteten Aufstrichteiles | $= h_1$ vom idealen Weiß den Schwarzanteil in der Farbe bezeichnet, der Abstand | der Helligkeit des von der Ergänzungsfarbe beleuchteten Aufstrichteiles | $= h_2$ vom idealen Schwarz dagegen den Weißanteil.

Die Reinheit errechnet man dann aus $h_1 - h_2 = r$. Die bei dieser Berechnung schon bestimmte Weißheit und Schwarzheit geben dann endlich in dem Verhältnis $\frac{w}{w+s}$ (S. 536) die Art des in der untersuchten Farbe vorhandenen Graus (S. 535 ff.).

Zur Voraussetzung all dieser Betrachtungen dient dabei das von Maxwell aufgezeigte Additionsgesetz f (reiner Farbton) $+ w + s = 1$, das sich auch bei allen Untersuchungen Ostwalds als gültig erwiesen hat (S. 537 f.).

Die Ergebnisse der Reinheitsmessungen mit dem Pomi (S. 526 ff.) und die der zweiten Art (S 559 ff.) — wofür man am besten Farbfilter verwendet (S. 542 ff.) — haben sich (S. 566) als ziemlich übereinstimmend erwiesen.

»Das allgemeine Verfahren der Chromometrie« wird dann (S. 571 f., s. auch Farbenfibel S. 38 f.) zum Schluß noch einmal kurz zusammgefaßt.

II.

Von einem, der, wie die Ausführungen wohl zur Genüge angedeutet haben, so tief in die Farblehre eingedrungen ist, außerdem jetzt noch ein Buch über die Stellung unseres größten Dichters, Goethes, und eines unserer größten Philosophen, Schopenhauers, zur Farbenlehre zu besitzen, ist besonders erfreulich und wertvoll.

Jedes wissenschaftliche Werk kann man in sehr verschiedener Weise in seiner geschichtlichen Stellung behandeln.

Man kann 1. die in ihm aufgestellten Erkenntnisse auf das dem Verfasser tatsächlich bekannt gewordene Wissen seiner Vorgänger beziehen und so seine ganz persönlichen Leistungen feststellen, man kann es aber 2. auch in rein sachliche Beziehung bringen zu allen voraufgegangenen Werken und so seinen wissenschaftlichen Wert zur Zeit seines Erscheinens bestimmen — dabei kann das Buch trotz größter persönlicher Leistung tatsächlich nichts Neues bieten.

Weiter kann man 3. die Wirksamkeit des Werkes behandeln — es kann z. B. sehr wohl neue Erkenntnisse gebracht haben, die aber, aus welchen Gründen immer, nicht zur Geltung kommen, vielmehr auf ganz anderen Wegen noch einmal gemacht und dann erst als schon früher vorhanden neu aufgedeckt werden — und endlich 4. den sachlichen Wert für eine bestimmte Folgezeit, z. B. für die Gegenwart festlegen, ob das Werk überhaupt noch wissenschaftliche Bedeutung hat und worin die liegt oder aber ob es nicht schon überholt ist und ob die in ihm wenn auch zum erstenmal veröffentlichten Erkenntnisse nicht schon vermehrt und besser angeordnet sind.

Es ist zu beachten, daß Ostwald vor allem die letzte Frage behandelt (S. III f., 139 f.), ohne dabei aber die Beantwortung der anderen Fragen außer acht zu lassen.

Nach einleitenden Bemerkungen im 1. Kapitel über den Ausgangspunkt Goethes im Problem der »künstlerischen Harmonie der Farben« und über sein oft mehr poetisches als wissenschaftliches Verfahren wird im 2 Kapitel die »Konfession« Goethes abgedruckt und im 3. mit wichtigen Erläuterungen versehen, die aber meist

im 4. Kapitel, über »Goethes Farbenlehre« wiederholt werden und die ich deshalb auch im Anschluß an dessen Besprechung behandeln will.

In diesem Kapitel wird nämlich der »didaktische Teil« von Goethes Werk, sein »Entwurf einer Farbenlehre« durchgenommen. Der erste »physiologische« Teil wird dabei mit Recht als »die bedeutendste und persönlichste Leistung Goethes zur Farbenlehre« (S. 37) genannt.

Doch ist seine Betrachtung noch nicht psychologisch genug und hat er die Andersartigkeit und Selbständigkeit der physikalischen Farblehre nicht klar genug erkannt (S. 40 f.).

Seine »neue Physik der Lichter« (S. 41) baut er auf der fälschlich für primär und urphänomenal gehaltenen, in der Tat bloß sehr »sekundären Erscheinung« (S. 43) der Entstehung von Farben durch »trübe Mittel« auf. Sie ist als mißlungen anzusehen (S. 50). »Statt seine ganze Kraft der psychologischen Farbenlehre zu widmen, auf die ihn seine eigentliche Begabung hinwies, vergeudete er ungemessene Energien in dem hoffnungslosen Versuch, mit unzulänglichen Mitteln das anders und neu zu machen, was seine grundlegende Ordnung durch eine Meisterhand Newtons »bereits erfahren hatte« (S. 36).

»Zu einer einigermaßen eindringenden chemischen Farbenlehre« fehlte damals überhaupt »noch so gut wie alles« (S. 50).

Im übrigen hätte Goethe die »physiologische« Farbenlehre nicht an den Anfang, sondern hinter die physikalische und chemische Farbenlehre setzen und ihr dann noch eine psychologische folgen lassen sollen (S. 52).

Allgemein vertritt Goethe im Unterschiede von einer atomistischen Auffassung, die versucht, »die Farben voneinander scharf zu unterscheiden und jede von ihnen auf irgend eine Weise zu kennzeichnen« (S. 55), eine mehr dynamische (S. 52 ff.), die den stetigen Übergang von einer Farbe zur anderen betont.

Neben einer polaren Auffassung der Farben, in der wir Herings »berühmte Vierfarbentheorie« (S. 54) vorgebildet finden, läuft noch eine andere, die nur drei Grundfarben annimmt.

In der fünften Abteilung über die »nachbarlichen Verhältuisse« ist die »Wendung zur Naturphilosophie« zu bedauern, die überhaupt für die deutsche Wissenschaft so verhängnisvoll geworden ist.

Aber auch der »letzte und wichtigste Teil von Goethes Farbenlehre« »über die sinnliche und sittliche Wirkung der Farben« ist trotz »zahlreicher feiner Einzelbemerkungen« (S. 64) durchaus unvollständig — vor allem werden die trüben Farben viel zu wenig beachtet — und hat auch auf die bildende Kunst kaum einen Einfluß ausgeübt (S. 66).

»Das Mißglücken des ganzen Unternehmens« wird »dem Mangel in bezug auf das mathematisch-physikalische Denken« zugeschrieben (S. 66).

Wenn auch so mit aller Härte der rein farbwissenschaftliche Wert des Goetheschen Werkes für heute als nicht mehr sehr groß dargestellt wird — auszunehmen ist vor allem die Gefühlsbestimmung der reinen Farben, die ich sogar in Ostwalds ganz neuer »Harmonie der Farben« vermisse —, so wird doch Goethes persönliche Leistung und dessen damaliger wissenschaftlicher Wert gebührend anerkannt (S. 35, 38).

Ein solch »wahrhaft titanisches« Unternehmen hat seit ihm die Wissenschaft noch nicht wieder gewagt (S. 67).

Um so mehr darf man auf die nun von Ostwald in Aussicht gestellte neue »Farbenlehre« gespannt sein, die in fünf Büchern die mathetische, physikalische, chemische, physiologische und psychologische Farbenlehre behandeln will.

Im zweiten Buch (über Schopenhauer) stellt zunächst das fünfte Kapitel das

Verhältnis Goethes und seines persönlichen Schülers Schopenhauer dar. In der Ablehnung Newtons ist dieser mit ihm zwar trotz »unvermeidbarer Annäherung« (S. 119) einig geblieben (S. 71, 116 ff.), hat sich aber in dem Gedanken der Entstehung der Weißempfindung aus einem Gemisch von Reizen für bunte Empfindungen in Gegensatz zu ihm gestellt (S. 72), außerdem auch die in Goethes Farbenlehre — nach ihm eine bloße, wenn auch systematische Zusammenstellung von Tatsachen — noch fehlende neue Theorie der Farberscheinungen zu liefern geglaubt (S. 73).

Die für diese Fragen wichtige »Einleitung« Schopenhauers, sowie der darauf sich beziehende Briefwechsel zwischen beiden wird — mit einigen Bemerkungen versehen — abgedruckt und dabei besonders auf Schopenhauers »philologische Eitelkeit« aufmerksam gemacht.

Schopenhauers Lehre (6. Kapitel) ist wesentlich physiologisch, insofern sie die Farbenerscheinungen abhängig macht von der intensiven, extensiven und qualitativen Tätigkeit der Netzhaut (S. 108) — jede bunte Farbe ist — als qualitativ geteilte Tätigkeit — auch dunkler als die auf ungeteilter Tätigkeit beruhende weiße Farbe. Daß Schopenhauer — wie vor ihm übrigens J. G. Voigt (S. 136) — überhaupt den Versuch gemacht hat, eine zahlenmäßige Bestimmung der einzelnen Farben zu geben, wird anerkannt (S. 110 f.), und auf die Beziehungen zu Herings »mit Recht zu hohem Ansehen gekommenen Vierfarbentheorie«, wie auch zur neuen (Ostwaldschen) Lehre vom »Farbenhalb« (S. 111) hingewiesen.

»Die Synthese zwischen Newton und Schopenhauer« wird erst durch die Erkenntnis herbeigeführt, »daß es gemischte Lichter gibt, welche die gleiche Farbe bewirken, wie homogene« und »daß der ideale Grenzfall durch ein Farbenhalb gebildet wird, d. h. durch die Gesamtheit aller Wellenlängen innerhalb zweier Gegenfarben« (S. 131).

Was noch die Wirksamkeit beider Lehren betrifft, so findet Ostwald sie im »Schlußwort« sehr gering. Obwohl »jeder von ihnen Wichtiges zur Sache beizubringen gewußt« hat, so ist das doch erst nachträglich von Forschern, die »auf ganz anderem Wege« »zu übereinstimmenden Ergebnissen gelangten«, anerkannt worden.

Ob die Unwirksamkeit ganz so groß gewesen ist, wie Ostwald anzunehmen scheint, möchte ich z. B. im Hinblick auf J. Müller und Adams, d. h. auf die Wirkung der seelkundlich und kunstlehrlichen Farbenlehre Goethes etwas bezweifeln. Es wäre nicht unwichtig, der tatsächlichen Wirksamkeit Goethes und Schopenhauers auf diesen Gebieten einmal genauer nachzugehen.

III.

Endlich ist dann noch auf Ostwalds letztes kunstlehrlich bedeutendes Buch »Die Harmonie der Farben« hinzuweisen.

Geht man mit ihm (S. III) von dem Grundsatz aus, »daß jeder gesetzmäßige Zusammenhang von Farben« zur »Grundlage einer Harmonie« gemacht werden kann, daß die einfachen gesetzmäßigen Beziehungen der Farben zueinander es sind, die in dem Betrachter das angenehme Gefühl des Harmonischen wecken, so kann man verschiedene kleinere oder größere harmonische Gebiete festlegen, deren verwendende Kenntnis für den Bau von Farbkunstwerken unentbehrlich ist.

Auf die wichtigsten will ich im Anschluß an Ostwald kurz eingehen — sie lassen sich alle als sehr einfach zu bestimmende Punktgruppen, Linien, Flächen und Körper am oben schon erwähnten Farbdoppelkegel — mit der Schwarz-grau-weiß-Reihe als Achse und dem Kreis der reinen Farben als Grundkreis — veranschaulichen.

Während die bisherigen Untersuchungen sich größtenteils auf einzelne »Farbpunkte« (S. 37—42) im — rein zu denkenden — Farbkreis auf gleich abstandige Farbtöne, auf Zweier (Gegenfarbpaare), Dreier, Vierer usf. und auf benachbarte Farbtöne bezogen, macht Ostwald außerdem vor allem auf die bei Berücksichtigung des verschiedenen Schwarz- und Weißgehaltes der einzelnen Farben entstehenden Linien, Flächen und Körper aufmerksam.

Von ihnen sind neben dem reinen Farbkreis die einfachsten die gleich unreinen Farbkreise: bei jedem einzelnen von ihnen ist »die Reinheit, der Schwarz- und der Weißgehalt« »derselbe« (S. 35 ff.).

Dann folgen (S. 28—35) die verhältnismäßig noch bekannten und auch angewandten, von Ostwald so genannten Schattenreihen, Binnenreihen und Nebelreihen. Sie liegen im »Farbdreieck« — der dreieckigen, durch die Achse gehälbten, sonst viereckigen Achsenschnittebene des Farbdoppelkegels, mit Schwarz als einer Ecke, Weiß als der zweiten und irgend einem Farbton als der dritten und mit den entsprechenden drei Gemischreihen als Seiten — auf den Verbinden der Schwarzecke, der Weißecke und der Farbtonecke je mit den Punkten der Gegenseite und entstehen in »gewölbten« Flächen, die verschieden beschattet sind, in »vertieften« Flächen, d. h. »im Innern von Hohlräumen«, »deren Wände farbig sind« (S. 32) und endlich, »wenn sich ein trübes, graues Mittel in wechselnder Dicke oder Stärke zwischen das Auge und den farbigen Gegenstand lagert« (S. 33).

Daneben gibt es dann noch die drei anderen, weniger bekannten und kaum angewandten einfaltigen Gruppen oder Farbreihen, die im Farbdreieck nicht auf Eckgeraden, sondern auf den den Seiten gleichlaufenden Geraden liegen und die schon in der »Farbfibel« als die Reingleichen, Schwarzgleichen und Weißgleichen bezeichnet waren. Es sind all die Farben eines und desselben Farbtones, die gleich rein sind, gleichen Schwarzgehalt oder gleichen Weißgehalt haben.

Das in der Farbfibel (S. 35) gegebene Rotdreieck macht die Eigenart all dieser sechs Farbreihen unmittelbar anschaulich.

Was dann die zweifaltigen Gruppen oder die Farbflächen angeht, so habe ich die Hanptgruppe, das Farbdreieck mit festliegendem Farbton (S. 20 f.), schon oben genannt.

Der untere Kegelmantel selber und ihm gleichlaufende Kegelmäntel enthalten alle Farbtöne gleichen Weißgehalts, der obere Kegelmantel und ihm gleichlaufende Kegelmäntel haben alle Farbtöne gleichen Schwarzgehalts, der Kegelachse gleichlaufende Säulmäntel endlich alle Farbtöne gleicher Reinheit.

Diese Flächen sind alle entstanden zu denken aus den einzelnen oben genannten Weiß-, Schwarz- und Reingleichen im Dreieck eines einzigen Farbentones, durch Drehung um die Schwarz-Weiß-Seite. Sie bestehen so aus den gleichen Gleichen für alle Farbtöne des Farbkreises und sind deshalb natürlich bisher noch weniger als schon diese bekannt und angewandt.

Dreht man endlich die Farbendreiecke — nicht mit den drei Seitengleichlaufern —, sondern mit den drei Eckgeraden, von der Weißecke, der Schwarzecke oder der Farbtonecke um die Schwarz-Weiß-Seite, so erhält man wiederum Kegelmäntel, und zwar im »Schattenkegel«, »Binnenkegel«, »Nebelkegel« (S. 23), die nun nicht bloß die Schatten-, Binnen und Nebelreihe eines einzigen Farbtones, sondern die von allen zusammen in sich schließen.

Schließlich sei dann erwähnt, daß es auch noch ganz große »harmonische oder zusammengehörige« Farbgebiete gibt, die dreifaltig sind, also aus Körpern bestehen, wie z. B. der verkleinerte Farbkegel (S. 67 f.).

Berlin. H. L. Stoltenberg.

Hans Cürlis und H. Stephany, Die künstlerischen und wirtschaftlichen Irrwege unserer Baukunst. Vergleichende kritische Studien deutscher und belgischer Architektur mit 79 Abbildungen, München, R. Piper & Co.

Es ist heut ungeheuer populär, gegen den Luxus zu eifern, nicht allein, weil wir wirklich Sparsamkeit nötig haben, was kein gesunder Mensch nach den Zerstörungen des Krieges bestreiten kann, sondern auch deshalb, weil eine neue Schicht von Reichen, die uns der Krieg beschert hat, einen auffälligen Luxus treibt, der auch viele Werte des Geschmackes und Möglichkeiten vergeistigten Genusses an Stellen häuft, wo man nichts damit anzufangen weiß, sie also brach liegen läßt und dem eigentlichen Kulturleben entzieht. Eine Reichsluxussteuer ist beschlossen worden, und Walter Rathenau hat der ganzen vermeintlichen Götzenverfolgung ihre Theorie und ihr Dogma verschafft. Hier mögen nur im Vorübergehen ein paar Einwände gegen Rathenau, dessen Ansichten als bekannt vorausgesetzt werden dürfen, erwähnt werden.

Er selber sagt einmal ganz richtig: »Mit bloßer Sparsamkeit und Mehrarbeit werden wir weder die Verschiebung der Vermögen rückgängig machen, noch die Beziehungen unserer Außenwirtschaft wieder herstellen.« Aber wenn er dann auf den Luxus zu sprechen kommt, verfällt er in jene sich jetzt vordrängende spartanische Denkweise, die so gut zum Geiste des Krieges zu passen schien und den Luxus in seinem kulturellen Wert unterschätzt. Selbst im Kriege bewahrt das Wort Voltaires: le superflu chose très necessaire ein gewisses Recht. Im übrigen ist ja immer schwer festzustellen, wo der Luxus anfängt. Wenn Rathenau sagt: »Alle Aufwendungen an Arbeitskraft, Rohstoff, Werkzeug, Transport, Einfuhr, Einzelverkauf, Lagerung, die auf ein entbehrliches oder überflüssiges Erzeugnis des Luxus verwendet werden, bleiben unserer Wirtschaft verloren,« so bleibt eben die Frage: was ist überflüssig? Luxus ist einer der schwierigsten Begriffe und in besonderem Grade relativ. Jedenfalls darf er nicht verwechselt werden mit der bloßen Vergeudung. Daß eine Verschwendung von Rohstoffen oder Nahrungsmitteln, wie sie vor dem Krieg infolge unrationeller Arbeits- und Zubereitungsmethoden üblich war, kein Luxus, sondern mangelhafte Technik ist, liegt auf der Hand. Diese Vergeudung bringt keinen Genuß mit sich und beruht nur auf Nachlässigkeit, kann aber ohne große Unbequemlichkeit vermieden werden. Und daß jede nützliche Ersparnis an Werkzeugen und Stoffen anzustreben ist, wird niemand bestreiten. Rathenau spricht ausgiebig und einleuchtend darüber. Die Behandlung des Luxus aber hat er sich dadurch vereinfacht, daß er vornehmlich von materiellem Luxus redet und dafür besonders einfache Beispiele wie Perlenschnüre u. dergl. wählt. Und auch diese Beispiele schlagen nicht immer durch. Wenn er z. B. meint, die Einfuhr von ein paar hundert Flaschen kostbaren Weines bedeute, daß ein Techniker oder Gelehrter weniger im Lande ausgebildet werden könne, so ist das Wort »können« zu betonen; denn es ist keineswegs sicher, daß, wenn sich ein reicher Mann den Genuß jenes kostbaren Weines versagt, das Geld zu kulturell unvergleichlich wertvolleren Zwecken verwendet wird. Gewiß können, wie Rathenau weiter meint, neue Quellen der Freude und des Genusses erschlossen werden, wenn jeder etwas von dem abläßt, was ihm bisher als begehrenswerter materieller Luxus gegolten hat; aber schwerlich werden die Menschen, wie sie nun einmal sind, in größerem Umfang als früher für materielle Genüsse geistige eintauschen. Viele werden gerade nach diesem Krieg und nach seinen materiellen Entbehrungen sich wieder sehr stark materiellen Genüssen hingeben, sogar mit einer größeren Fähigkeit des Aufnehmens, als sie vordem besaßen. Dagegen wird alles Mahnen

nichts helfen, sobald nicht mehr die eiserne Notwendigkeit dahinter steht, die selbst während des Krieges nur durch staatliche Machtmittel, wie sie allein der Kriegszustand kennt, durchgesetzt werden konnte. Das nebenher und nur als Beispiel, wie leicht sich allerlei gegen den Hauptwortführer dieses Puritanismus, der im Künstlerischen zu einem Purismus des Zweckgedankens führt, einwenden läßt.

Für das Gebiet der Baukunst nun gibt es bereits eine praktische Kriegsgründung, den Reichsverband für sparsame Bauweise, der mehr wirtschaftliche als künstlerische Ziele verfolgt, und kürzlich ist eine kleine Schrift von Peter Behrens erschienen mit einem Vorwort des früheren Staatssekretärs Dernburg, die den Künstler auf dem Wege zeigt, sich dem Kleinwohnungsbau praktisch zu widmen. Die Schrift ist bezeichnet als ein Beitrag zur Siedelungsfrage, und ihre Gesichtspunkte sind überwiegend wirtschaftlich. Mehr aus ästhetischen Gründen dagegen hat lange vor dem Kriege Lichtwark in seiner Schrift über »Palastfenster und Flügeltür« zur Einfachheit gerufen, und nun ist das Buch der Herren Cürlis und Stephany gefolgt, das beide Seiten, die wirtschaftliche und ästhetische berücksichtigt. Es sei gleich gesagt, daß die Teile, die den künstlerischen Fragen gewidmet sind, weit wertvoller sind als die ökonomischen Grundgedanken, die zum Teil im Banne des Kriegsklischees bleiben und stellenweise jener populär-patriotischen Literatur zuneigen, bei deren Lektüre man eigentlich kaum noch einen Satz zu Ende lesen kann. Die beiden Bestandteile des Buches fallen etwas auseinander. Wo von wirtschaftlichen Erwägungen die Rede ist, werden die ästhetischen zu wenig gewürdigt, und wenn künstlerische Kritik geübt wird, werden die ökonomischen Gesichtspunkte nur nebenbei berücksichtigt und streckenweise ganz beiseite gelassen. Vielleicht erklärt sich das aus der Zweiheit der Verfasser. (Übrigens werde ich im folgenden der Einfachheit halber von d e m Verfasser sprechen, als wenn es sich nur um einen handelte.)

Um nun die mehr grundsätzliche, wirtschaftliche Seite zuerst zu erledigen — nur diese Fragen sind etwas systematisch behandelt —, sei ein Wort Friedrichs des Großen herausgehoben, das als Motto dient und einige feine Unterschiede an die Hand gibt, die auch in unserem Sinne willkommen sind. »Ich glaube, sagt der König in seinem politischen Testament von 1752, es ist für den Herrscher ebenso wenig ratsam, geizig wie verschwenderisch zu sein. Er soll immer sparsam und freigebig sein.« In diesem Sinne kann freilich jeder der Sparsamkeit zustimmen, mancher sei aber gemahnt, sie eben nicht mit dem Geiz oder der Kargheit zu verwechseln und über ihrem Gegensatze Verschwendung ihre Ergänzung Freigebigkeit nicht zu vergessen. Das Buch selber beginnt sodann: »Da den wirtschaftlichen Opfern des Krieges bei Friedensschluß entsprechende Entschädigungssummen kaum gegenüber stehen werden, so muß unbedingte Sparsamkeit wieder die alleinige Richtlinie für die Verwendung öffentlicher und privater Mittel werden.« Hier stock' ich doch. »Unbedingte Sparsamkeit« und »alleinige Richtlinie«? Auch im späteren Fortgange finden sich gelegentlich ähnliche Aussprüche. Allerdings heißt es in der Vorrede etwas später: »Man könnte die bisher geübte Verschwendung (auf dem Gebiete der Bautätigkeit) verzeihen, wären damit Kulturwerte gewonnen worden,« (nun, dann könnte man sie vielleicht nicht nur »verzeihen«), »aber leider geht neben den Riesenausgaben her oder erwächst als deren Folge eine sich steigernde Kulturlosigkeit und ein Verlernen des wirklichen Bauens«; und das wird nun freilich im folgenden belegt. Natürlich hat der Verfasser jeden künstlerisch Gebildeten auf seiner Seite, wenn er gegen die Großmannssucht der siebziger Jahre angeht und den Zusammenbruch der Baukunst schildert, den das damals

durch den Krieg reich gewordene Deutschland erlebte (nicht eigentlich hervorbrachte, denn die Renaissance aller Stile war eine internationale Erscheinung und beschränkte sich nicht einmal auf unseren Erdteil).

Der Verfasser findet nun ein Ideal der Sachlichkeit verkörpert in unseren modernen Schiffsmaschinen, U-Booten und 42-cm-Mörsern (wörtlich), sie alle »repräsentieren den genialen Ideenreichtum unserer Zeit; ihr Stil ist die absolute Zweckmäßigkeit und verkörperte Sparsamkeit«. Ich muß bekennen, ich vermag diese Begeisterung nicht zu teilen. Bisher verstand man bei uns unter genialem Ideenreichtum noch etwas anderes als diese Dinge, und die Sparsamkeit wird auch nur sehr teilweise verkörpert in Geschützen, die ungeheure Vermögen in die Luft knallen und in erster Linie beteiligt sind an dem Raubbau, den wir an unseren Rohstoffen während des Krieges leider getrieben haben und womit wir den dinglichen Besitz des deutschen Volkes, den öffentlichen und privaten, der in Generationen angesammelt wurde, erschöpft haben. Aber dies nebenbei. Ich muß auch Vorbehalte machen bei dem Satze, daß die Kultur aller Zeiten auf dem Grundgesetz gefußt habe: Größte Sparsamkeit in den Mitteln ist höchste Kunst. Man kann wohl sagen, daß keine gute Kunst mehr Mittel verwendet, als sie für die Eindrücke, die ihr Kunstwollen zu erzielen sucht, gerade braucht; aber die Ziele dieses Kunstwollens können von Sparsamkeit ziemlich weit entfernt sein; es genügt, den Barock zu nennen, den der Verfasser selber einmal als den Stil der größten Prachtentfaltung und der höchsten Üppigkeit bezeichnet. Sparsamkeit ist eben doch stets zu messen an den jeweilig erstrebten Wirkungen. Wo diese reich sind, müssen auch die Mittel verhältnismäßig reich sein. Daß man nicht gerade schlechtes Material wählen soll, wird auch in diesem Buche zugegeben; das darf man aber eben auch gerade aus Sparsamkeit nicht tun, denn die Verwendung von minderwertigem Material ist das Gegenteil von Wirtschaftlichkeit. Zuzustimmen ist dem Verfasser, wenn er hofft, daß die erzwungene Sparsamkeit es den Architekten erleichtern wird, sich auf die rein baulichen Aufgaben der Raum- und Körperbildung für bestimmte Zwecke zu konzentrieren.

So ist denn nun das Buch nach Bauaufgaben eingeteilt und behandelt nacheinander Justizpaläste, Rathäuser, Bahnhöfe und Postanstalten, Unterrichtsgebäude, Theater, Kirchen, Geschäftshäuser und Wohnbauten. Es vergleicht durchweg deutsche und belgische Baukunst, und dabei ergibt sich die in der Kriegszeit anerkennenswerte, leider nicht einmal in wissenschaftlichen Arbeiten mehr selbstverständliche Unbefangenheit, daß die belgischen Werke fast durchweg als den deutschen überlegen anerkannt werden.

* * *

In dem Abschnitt über Justizpaläste wird freilich davon gesprochen, daß die belgischen Baukünstler, wo ihnen öffentliche Mittel für Monumentalbauten zur Verfügung stehen, ein sparsames Haushalten fast noch weniger kennen als unsere Architekten. »Man will eben Pomp und Prunk . . dieses Mißverständnis der Bedeutung und des Zweckes der öffentlichen Bauten ist so stark eingewurzelt, daß ein Niedergang der moralischen und ideellen Qualitäten der Bevölkerung und ein Nachlassen des Opfersinnes darin erblickt wird, wenn nicht entsprechend dem gewachsenen Reichtum und der Bevölkerungszunahme Prunkbauten an öffentlichen Gebäuden und Kirchen errichtet werden.« Daß dieses Gefühl doch auch in früheren Zeiten sehr verbreitet war, wird zugegeben, aber für die früheren Zeiten als berechtigter angesehen. Mir scheint indessen, daß jene Auffassung von dem Monumentalen ein gewisses dauerndes Recht behält. Denn

der besonders stark ausgeprägte öffentliche Charakter der Monumentalkunst — nach ihrem Zweck oder ihrem inhaltlichen Sinn, aber auch nach ihren künstlerischen und sozialen Funktionen — macht das verständlich und rechtfertigt es auch. Prunkbauten brauchen an sich nicht ein Mißverhältnis zu ihrer Bestimmung einzuschließen und auch nicht ein Unvermögen, in den Einzelformen gut zu schmücken. Der Aufwand, der noch nicht sinnlos zu sein braucht, kann in der Tat bisweilen einen besonderen seelischen Wert im prägnanten Sinne des Wortes bedeuten. »Sah man bisher im Justizpalast eben einen Palast, eine Gelegenheit, der Gerechtigkeit gleichsam einen imposanten Tempel zu bauen, der in Brüssel ja wie eine gewaltige Allegorie wirkt, anderorts aber leicht seinen ernsten Charakter verliert, so ist man jetzt doch mehr bemüht, den praktischen Bedürfnissen Rechnung zu tragen.« Nun, beides läßt sich vereinen. Zugegeben, daß die praktischen Bedürfnisse selbst in Brüssel zu kurz kommen, daß sogar ein Minimum der Brauchbarkeit unterschritten ist, wenn Sitzungssäle tagsüber nur mit künstlichem Lichte benutzbar sind; darüber kann ja kein Streit sein; aber hat es etwa gar keinen Sinn, »der Gerechtigkeit einen imposanten Tempel zu bauen«, der zugleich als Zweckgebäude zu dienen vermöchte? Verfehlt ist nur ein Aufwand, der nichts mehr vom Wesen des Baues ausdrückt, nichts mehr mit der sachlichen Bestimmung zu tun hat, sondern rein äußerlich bleibt, gleichsam abstrakt in der Luft schwebt oder Selbstzweck wird. Der Verfasser ist aber für die heutige Zeit grundsätzlich zu engherzig, und zwar aus rein wirtschaftlichen Gründen heraus. Freilich nicht bloß aus Rücksicht auf unsere schmalen Mittel nach dem Kriege, sondern unter immerhin umfassenderen Gesichtspunkten: »Nicht bedacht wird, daß seit den Zeiten, wo Stadt, Kirche und Herrscherhaus einen großen Teil ihrer Einkünfte und Lebensarbeit in Bauten anlegten, eine gänzliche Änderung der Werte stattgefunden hat. Kapitalsanlagen in unserem Sinne waren früher nicht möglich. Eine Ausnutzung des Landbesitzes, in dem jährlich steigende Werte angelegt werden, war nicht lohnend. Die Technik mit all ihren Folgeerscheinungen, durch die auch noch in weite Zukunft hinein neue Entwicklungsmöglichkeiten sich bieten, war noch nicht bekannt. Bei den gegebenen Verkehrsverhältnissen war eine straffe Konzentration über große Gebiete ausgeschlossen. Das Vermögen eines Gemeinwesens setzte sich außer dem Landbesitze zusammen aus den Werten, die die Verteidigung schaffen ließ, und weiterhin aus Gegenständen, die einen hohen Materialwert besaßen: Edelsteine, Edelmetalle, kurz der Schatz, der sich gleichermaßen in Städten, Kirchen, Klöstern, Korporationen, Herrscherhäusern und bei Privaten findet. Konnte man sein Vermögen an diesen Dingen als groß genug ansehen, und erlaubten die Einlagen weitere Rücklagen, so kam es darauf an, auch diese möglichst nutzbringend anzulegen. Neue Erwerbsquellen ließen sich außer beim Handel, dem jedoch auch bis in späte Zeiten die Grenzen ziemlich eng gesteckt waren, im allgemeinen nicht finden. So ergab sich die Notwendigkeit, die überschüssigen Mittel in einer reicheren Lebenshaltung anzulegen. Man konnte und mußte repräsentieren, sollte Macht und Bedeutung in irgend einer Weise zum Ausdruck gebracht werden. Das vorzüglichste sichtbare Zeichen der Macht in jeder Beziehung waren Bauten, und so erklärt sich der überall mit gleicher Wucht auftretende Wunsch, mit den zur Verfügung stehenden Kräften und häufig genug über diese hinaus die Bedeutung eines Gemeinwesens oder einer Familie durch Prachtbauten zu dokumentieren. Die mächtige und einflußreiche Kirche, die fromme Gemeinde, deren Mittel erst zur Reformationszeit sich spalteten, sah den Bau eines Gotteshauses, so groß und schön es sich irgend tun ließ, als Christenpflicht an. Die Zünfte benötigten zur Geschäftsführung besonderer Baulichkeiten, die gleichzeitig für die Pflichten der Gastlichkeit

ausreichten und der Bedeutung der Zunft entsprachen. Folgerichtig wurde das Rathaus in den durchweg fast selbständigen Städten zu einem Fest- und Repräsentationsbau ausgestaltet. — Mit dem Erstarken der Fürstenhäuser und der einheitlichen straffen Beherrschung größerer Territorien wurde die Sachlage eine andere. Eine ständige Militärmacht erwies sich als notwendig, für Verkehrsverbesserungen mußten große Summen aufgewendet werden, Manufakturen wurden erbaut und Meliorationen durchgeführt. Der Möglichkeiten, seine Kapitalien nutzbringend anzulegen, wurden immer mehr, die wirtschaftlichen Schranken, Gesetze und Anschauungen änderten sich von Grund auf, die Pfähle, zwischen denen das Erwerbsleben sich abspielen konnte, wurden immer weiter und weiter gesteckt, und heute kann man sagen, daß sich eine Grenze, neue Werte zu schaffen, nicht erblicken läßt. So kommt den Gebäuden heute eine grundsätzlich andere Bedeutung zu als früher. Heute stellt das in einem Gebäude angelegte Kapital einen gänzlich anderen Wert unter den Vermögensbestandteilen dar, ebenso wie die im Schatze aufgespeicherten Kostbarkeiten.«

Das ist alles richtig und nicht ganz neu. Man weiß von den Athenern, daß sie ihren Staatsschatz in Kunstwerken anlegten und dann gelegentlich auch wieder einmal die Kunstwerke Staatszwecken, sogar Kriegszwecken, opfern mußten. Aber es wäre völlig verkehrt anzunehmen, daß der Bauaufwand früherer Zeiten immer aus einem Überfluß oder wohl gar aus einer Verlegenheit darüber, was man mit den Vermögenswerten anfangen solle, entstanden sei! Im Gegenteil, er war sehr oft ein hartes Opfer, das häufig von den Fürsten ihren Untertanen zugemutet wurde — Frondienste für derartige Zwecke gab es von der Zeit der Pyramiden bis ins 18. Jahrhundert —, das aber häufig auch Gemeinden u. dgl. sich selber auferlegten und das bisweilen ihre wirtschaftlichen Kräfte überstieg. Es war viel Zwang und Last dabei, aber auch viel Idealismus. Und es kam auch etwas dabei heraus, dessengleichen unter der alleinigen Herrschaft philiströser Sparsamkeit und vernünftiger Rentabilitätsberechnung schwerlich herauskommen wird. Und sind denn die oben genannten Repräsentationsaufgaben hinfällig, veraltet? Freilich kann man heute noch in anderer Weise repräsentieren als durch Bauten, aber ob in ästhetisch gleich würdiger Weise, das bleibt doch fraglich. Bauten waren eben auch künstlerisch das Vornehmste, und sie bleiben vornehmer als Automobile oder Jachten oder Jagden oder Rennställe oder auch als Ehrenkompagnien und Paraden, an denen es übrigens auch früher nicht fehlte. Aber auch der Rentabilitätsgesichtspunkt fehlte früher keineswegs: Die fürstlichen Mäzene z. B. waren sich klar darüber, daß sie durchaus nicht bloß die Gebenden und auch nicht allein im künstlerischen Sinne Empfangende waren; ihr Mäzenatentum wurde noch lange nicht zur Heuchelei dadurch, daß aller Glanz fürstlicher Hofhaltungen zugleich als Propaganda wirken und die Macht den weniger Mächtigen zu Gemüte führen sollte (was auch dem Verfasser nicht unbekannt ist); dahinter stand — und steht noch heute — nicht lediglich der persönliche Ehrgeiz oder die private Freude an der imposanten Wirkung, sondern ebenso eine ganz nüchterne und zielbewußte dynastische Politik. Auch das ist höchste Praxis, kühlste Zwecklichkeit; eine andere Zwecklichkeit allerdings, als die sich unmittelbar in den Formen eines Baues ästhetisch ausdrücken kann. Von fürstlichen Bauten, Schlössern und Palästen ist in dem Bande freilich wenig die Rede, kein Wunder, denn die Denkweise ist rein bürgerlich. Aber was für die bürgerliche Baukunst in weitem Umfange das Gegebene ist, kann an Kirchen, Rathäusern, Justizpalästen, die eben doch nicht bloß zur bürgerlichen Baukunst im engeren Sinne gehören, fehl am Orte sein. Ich sehe einen Hauptfehler des Buches in der Übertragung bürgerlicher Maßstäbe auf nichtbürgerliche Aufgaben, eine Übertragung,

die ebenso unberechtigt ist, wie die schon häufig beklagte umgekehrte Übertragung fürstlicher und monumentaler Maßstäbe auf Bürgerbauten. Daß »der Prunk aller öffentlichen Bauten unserer Zeit Karikatur ist,« das ist etwas ganz anderes, und darin liegt in der Tat ein ästhetisch entscheidendes Anathema gegen den heutigen Prunk. Es gehen eben in diesem Buch immer wieder zwei Gedankenreihen durcheinander: die praktisch nötige und ratsame Sparsamkeit auf der einen und der geschmack- und sinnlose Luxus auf der anderen Seite. Daß es aber auch einen geschmack- und sinnvollen Luxus gibt, der dann Luxus nur insofern ist, als man zur Not oder bei rein praktischer Auffassung gewisser Aufgaben darauf verzichten könnte, kommt bei der Betrachtung zu kurz. Parvenümäßiger Luxus ist greulich, aber die Wohlhäbigkeit und Genußfreude alten und kultivierten Wohlstandes ist herrlich. Und wenn man auch im Hinblick auf den Krieg sehen kann, daß wir sicher nicht bloß die äußerliche, durch Notdurft gebotene Sparsamkeit zurückbehalten werden, sondern auch ein Verlangen nach Sachlichkeit, Ehrlichkeit und Schlichtheit, die künstlerisch wertvoller sind als jene, so ist auch demgegenüber nicht zu vergessen, daß es doch vielleicht ein Gebot der Klugheit ist, reichere Bauaufgaben nicht einfach dem Protzentum mit seinen ästhetischen und ethischen Schäden zu überlassen, indem man etwa alle solche Pläne an sich schon, abgesehen von ihrer Lösung, als künstlerisch anrüchig hinstellt. Freilich wird heute noch viel zuviel Reichtum, viel zuviel Festlichkeit und Feierlichkeit markiert, noch immer bekommt jeder provisorische Bau, der Ausstellungen oder dergleichen dient, seinen sinnlosen Turm usw.; das ist Grimasse und gibt dem Leben einen phrasenhaften (oder bisweilen auch karnevalistischen) Zug, und die Phrase ist, wie bereits angedeutet wurde, dem wirklichen geistigen Ertrage des Krieges entschieden entgegengesetzt; ein Gesichtspunkt, den der Verfasser leider nicht herausgearbeitet hat.

Wenn das Buch sagt: »Wie sehr auch immer wieder die Forderung des Anpassens an das Stadt- und Straßenbild laut ausgesprochen wird, es fehlt auch hier an Taten; das Übertrumpfenwollen kann man nicht lassen, um jeden Preis auffallen, ist die selbstverständliche Parole«, so ist dieser Kritik natürlich zuzustimmen. Aber daß man auch mit der Unbetontheit zu weit gehen kann, zeigt der Verfasser selber an einer späteren Stelle, wo er sagt: »Daß der Eingang zu einem ausgedehnten Rathause einen stark betonten Platz einnehmen muß, scheint dem Architekten (in einem bestimmten Falle) eine Regel, die nicht sonderlich beachtet zu werden verdient.« Nun wohl, es gibt eben auch eine falsche Sucht, schlicht zu wirken! Bloß praktisch, bloß bürgerlich zu sein, auch an solchen öffentlichen Gebäuden, ist verfehlt. Es muß z. B. jeden verdrießen, wenn er sieht, wie am Berliner Reichstagsbau Volks- und Regierungsvertreter durch eine Seitentür hineinschlüpfen, wie Bienen durch ein kleines Loch unten in ihren Korb kriechen, während die feierliche Freitreppe der großen Auffahrt kaum alle paar Jahre einmal benutzt wird. Das ist die alte übliche Scheidung zwischen »guter Stube« und Gebrauchsräumen. Daß aber in diesem Falle auch der Architekt schon von Anfang an es so gewollt hat, bedeutet eine Stillosigkeit des Lebens und der Kunst. Solche Seiteneingänge, die gut sind für Boten und Diener, sollten nicht jahraus jahrein als regelmäßiger Zugang für die Hauptbenutzer des Gebäudes dienen. Das sieht aus, als ob man mit solchen großen Bauten nichts Rechtes anzufangen wisse, sich fast geniere, jedenfalls keinen entsprechenden Lebensstil habe. Es ist, als ob ein Mensch, der in einem sogenannten herrschaftlichen Hause wohnt, sich nicht gewöhnen könnte, einen anderen Aufgang als den für Dienstboten und Lieferanten zu benutzen. Das bedeutet Verlegenheit, innere Schwunglosigkeit usw. Auch das Publikum muß bei uns

eben erst lernen, mit monumentalen Bauten umzugehen. Ohne das haben diese kein wirkliches Leben, bedeuten sie nicht Kultur im Alltag, sondern eine Art Sonntagsvergnügen. Hätten unsere Reichstagsmitglieder ein Gefühl der Würde wie etwa ein hamburgischer Senator, so wäre ihnen jener Zustand wohl schon aufgefallen. Auch in solchen Dingen zeigt es sich, ob ein Volk einen großen politischen Zug besitzt oder nicht. Die modernen politischen Mächte sollen gewiß nicht in den Formen des Sonnenkönigtums repräsentieren, das wäre wieder eine Unwahrheit, aber gänzlich dagegen abfallen ins Kleinbürgerliche oder gar Proletarisierende, wie es neuerdings in Rußland geschehen ist, das ist kaum von Dauer, denn das verträgt ein großes Volk nicht; selbst in manchem kleinen Volke haben die Volksvertreter mehr Würde.

Mit Recht sagt der Verfasser zwar: »Es liegt etwas Tragisches und, wenn man will, Komisches darin, daß gerade die Verwaltungsbauten, in denen doch ein gutes Stück harter, modernef organisatorischer Arbeit geleistet wird, so erpicht darauf sind, in barocker Uniform zu erscheinen, die auf ihrer historischen Höhe die völlige Auflösung aller klassischen Formen, aller strengen Ordnung predigte und dabei bis zur ausgelassensten Wildheit gehen konnte.« Das ist richtig, aber ganz nüchtern kann man nun solche, irgendeiner Verwaltungstätigkeit dienenden Bauten auch nicht gut geben, außen und innen nicht: die Innenausstattung darf den Bewohnern ruhig einen etwas größeren Zug geben als der bloße Ausdruck »harter, moderner organisatorischer Arbeit« es vermöchte, und nach außen wäre es traurig, wenn man von der Straße her alle die Bürozellen in ihrer Nacktheit vorzustellen bekäme; das würde eine langweilige, triste Stimmung schaffen helfen. Auch das Verhüllungsprinzip ist eben in der Baukunst nicht ganz unwichtig, und zwar aus derartigen Stimmungsgründen. Auch die Sparsamkeit kann einem Volke zu viel werden, wenn sie ihm auf Schritt und Tritt gepredigt wird; zumal einem körperlich, geistig und seelisch ausgehungerten Volk, wie das unsrige jetzt ist, wird man nur einigermaßen taktvoll damit kommen dürfen, sonst erlebt man Rückschläge. Das Buch geht darin stellenweise entschieden zu weit, z. B. wenn es über Gerichtsgebäude sagt: »Eine Nötigung seitens der Gerechtigkeit, für sich Reklame zu machen, liegt doch kaum vor« (man könnte einwenden: bei Gott und seinen Kirchen noch viel weniger). »Die Unparteilichkeit und Macht der Rechtsprechung ist nicht proportional der Größe eines Justizgebäudes, eher vielleicht der Ausdehnung einer Gefängnisanlage.« Derartige Sätze sollten in einem ernsten Buche nicht stehen. Sie sind nicht nur banausisch, sondern auch des Themas unwürdig. Es ist doch wohl recht schön, wenn in einem Gemeinwesen unter anderen, viel geringeren Bewohnern auch die Gerechtigkeit eindrucksvoll wohnt und repräsentiert.

* * *

Das zweite Kapitel handelt von Rathäusern. Über die Vergangenheit werden wieder vortreffliche Worte gesagt: »Bis in das 19. Jahrhundert hinein findet man ein Repräsentieren nur bei den Bauten, denen innerhalb der sozialen Ordnung eine besondere Bedeutung zukam. Die Rathäuser wollen die Macht der Stadt ausdrücken, die lediglich an die Oberhoheit der Fürsten mehr oder weniger gebunden war. In den Zunfthäusern an der Grande Place in Brüssel, sowie in den Korporationshäusern am Rathaus zu Antwerpen spielte sich das Leben der Stadt, ihre Vergnügungen, Empfänge und Feste ab und wurde das militärische wie zivile Wohl und Wehe der Stadt beraten. Alle diese Bauten, die auf den ersten Blick als Luxus erscheinen, sind inner- und äußerpolitisch rentable Anlagen, denn sie bringen den augenscheinlichen Beweis der Macht und des Reichtums für Bürger

und feindliche Nachbarn, sie verschaffen die nötige Achtung und den Respekt vor dem Besitzer.« Aber dann heißt es weiter: »Heute bedarf es solcher Mittel, Macht und Bedeutung einer Stadt darzutun, nicht. Sie ergeben sich weit zuverlässiger aus den durch Statistiken (!) aller Art bekannten Tatsachen der Bevölkerungszahl, Steuerkraft, der Leistungen von Wissenschaft, Gewerbe und Handel usw. So entsprechen denn auch die in den letzten fünfzig Jahren überall aufgeführten Rathäuser nicht den tatsächlichen Bedürfnissen. Heute ist ein Rathaus, gemäß den der Stadt zugestandenen Rechten und Pflichten, lediglich ein Verwaltungsgebäude, d. h. ein Bürohaus. Das Interesse, welches im Mittelalter der Stadt, ihrer Macht und Bedeutung entgegengebracht wurde, hat sich gänzlich verschoben, und heute weiß ein großer Teil der Einwohner einer Stadt von der Stadtverwaltung nur, daß sie das Recht hat, Steuern einzuziehen. Früher war die Stadt dem Bürger Heimat und Vaterland, sie schützte ihn sein ganzes Leben hindurch, und wie heute der Deutsche dem Reiche gegenüber fühlt, war sie sein Stolz, für sie setzte er sein Leben ein, auf sie konzentrierte sich im höchsten Maße, abgesehen von seiner Familie und der Kirche, das ganze Interesse. Die überall auftauchende Klage, daß aus begreiflichen Gründen lediglich die Hausbesitzer größeres Interesse an der Stadtverwaltung nehmen und in dieser stets wichtige Posten bekleiden, ist eine Folge der gänzlich veränderten sozialen Erwerbsordnung. Durch das plötzliche Wachstum der Städte wurde das ansässige Bürgertum zu sehr verdünnt. Familien, die heute durch mehrere Generationen in großen Städten seßhaft sind, lassen sich überall fast an den Fingern aufzählen. Arbeiter, Beamte und die Angehörigen der freien Berufe wechseln ihren Wohnsitz stets nach der Gunst der Verhältnisse, und auch der Besitz bildet selten für Generationen die Ursache der Seßhaftigkeit. Die Beziehungen zwischen Einwohner und Stadtverwaltung haben Parallelen in dem Verhältnis des englischen Arbeiters zu seiner Regierung: Es ist mir eigentlich einerlei, was ihr tut, wenn ihr mir nur nicht die Gemütlichkeit meines Lebens stört und Opfer von mir verlangt. Die Stadtverwaltungen sind aber weit entfernt, die Folgerungen aus diesen veränderten Verhältnissen zu ziehen, sie sind in einem solchen Vollbewußtsein ihrer Bedeutung, Macht und Beliebtheit, daß die Tatsachen sie nicht berühren, sie träumen von mittelalterlicher Stadtherrlichkeit unentwegt weiter, und die Klagen der Steuerzahler, die ihr Rathaus von innen nur sehen an den allbekannten Fälligkeitsterminen, können ihr Herz nicht erweichen.« — An alledem ist ja etwas Wahres, aber es ist doch in solcher Verallgemeinerung philisterhaft niedrig gegriffen. Und als ob die Kunst gerade die Aufgabe hätte, vor allem diese Zustände und Verhältnisse »wahr« auszudrücken! Vielleicht kann sie doch noch anderes leisten. Auch heute können noch Gefühlswerte an der Stadt und ihrem Rathause hängen, wenn auch nicht überall in gleichem Maße, aber an manchen Orten sehr entschieden, und sie können durch die Art des Baues gefördert werden. Auch heute noch gibt es Lokalpatrioten in unverächtlichem Sinne, auch noch das Bedürfnis, als Bürger gerade dieser Stadt sich stolz zu fühlen. Was Thomas Mann in seiner »Königlichen Hoheit« über den sozialen Sinn des Fürstentums in immer neuen geistreichen Wendungen ausführt, daß nämlich die Staatsbürger durch ein erhöhtes Bildnis ihrer selbst sich selber gehoben fühlen wollen, kann auch von einer modernen Stadt noch gelten. Selbst der Berliner hängt trotz der unpersönlichen Größe seiner Stadt an ihr und ist stolz auf sie, mit welchem ästhetischen Recht, ist hier nicht die Frage. Und insofern geschichtliche Erinnerungen mit dem Stadtbilde zusammenhängen, ist der Zusammenhang mit berechtigt monumentalen Bestrebungen noch enger. Es ist schwer, sich mit dem Verfasser zu verständigen, wenn er ausführt: »Die meisten Menschen, die in einem Rathause aus-

und eingehen, sind weder an derartige Räume gewöhnt noch verstehen sie den Wert der geschmacklosen Kostbarkeit (aber sie braucht ja nicht immer geschmacklos zu sein). Im Gegenteil, dem einfachen Manne, der seine sauer verdienten Groschen in die Steuerkasse trägt, gruselt es bei dem Anblick der verschwendeten Werte, und es ist ein gräßliches Bild, wenn diese Gegensätze ohne jede Veranlassung konfrontiert werden.« Diese seelische Wirkung auf den einfachen Mann ist mir nicht sicher, ich halte es für möglich, daß »Empfangshallen, Treppenhäuser, Vor- und Wartezimmer, Vestibüle, Wandelgänge«, die der Verfasser bei solchen Aufgaben als sinnlos auch für den Fall verwirft, daß sie an sich ästhetisch befriedigend sind (worauf er zu wenig eingeht), dem einfachen Mann imponieren, ihn vielleicht erheben, ihm ein Gefühl des Stolzes vermitteln, aktiver Bürger eines stattlichen Gemeinwesens zu sein, ja ihm sogar das Steuerzahlen insofern etwas verklären und erleichtern, gerade wenn er an dergleichen Räume nicht gewöhnt ist. So erfreut sich der Kleinbürger, ja der Arbeiter, der öffentliche Badeanstalten aufsucht, an dem Unterschied ihrer Ausstattung gegenüber seiner Wohnung, und es ist nicht sinnlos, wenn in manchen Ländern noch heute große und prächtige Badeanstalten mehr als bei uns in kommunaler Regie erhalten werden. Man kann in solcher Aufmachung, sofern sie ästhetisch nicht minderwertig ist, auch ganz wohl einen berechtigten Ausdruck der sozialen Bedeutung der Körperkultur sehen. Das Baden kann und soll ja doch in der Tat auch im höheren, auch im seelischen Sinn eine Feier, ein Fest sein, und zu dem gehobenen Lebensgefühl paßt dann auch eine gehobene Ausstattung des Baues. Es ist sehr banal, bei den antiken Thermen nur den Zäsarenwahnsinn oder panem et circenses zu zitieren. In einem Aufsatz über Badeanlagen hat Oskar Bie einmal im »Wieland«, Juli 1918, gesagt: »Die Thermen waren damals ein Ausdruck des volklichen Baugeistes, zugleich ein Monument der Kaiser, die sie stifteten, und eine soziale Genugtuung des Volkes das in ihnen freien Raum und erholende Beschäftigung fand. Die Thermen sind als eine Art sozialer Tempel anzusehen. Darum erreichen sie so riesige Dimensionen und wölben sich so gewaltig, daß wir an ihren Ruinen heute noch die Monumentalität der römischen Baukunst bewundern und studieren dürfen . . . das war schon etwas sehr Besonderes, und das Baden hat hier eine architektonische Verewigung gefunden wie niemals wieder. Man darf das nicht vergessen. Es ist nicht wieder vorgekommen, daß um ein paar Bassins solche Bauspannungen gewagt wurden, so eigenartig der herrschende Stil sich gipfelte.« Das ist vortrefflich gesagt, während unser Verfasser auch in solchen Fällen zweifellos über die »paar Bassins« nicht hinauskäme. In seinen wirtschaftlichen Ausführungen übertreibt er oft. In künstlerischen Fragen, das muß gerechterweise gesagt werden, kann man sich mit ihm fast stets ohne weiteres verständigen. So kann man ihm gern beipflichten, wenn er meint, man hätte beim Reichstagsgebäude ebenso wie beim Berliner Abgeordneten- und Herrenhause von dem Zentralsitz der Repräsentation, dem Berliner Schloß, lernen sollen, wie sich Würde und Sparsamkeit nicht nur nicht aufheben, sondern die sparsame Einfassung den Schmuck erst recht zur Geltung bringt.

* * *

Keinen Widerspruch finden wird der Verfasser, wenn er im Abschnitt über Bahnhöfe und Postanstalten sagt: »Postgebäude und Luxus verträgt sich nicht. Hier muß gespart werden.« Das ist sicher, da paßt Aufwand nicht hin. Und das gleiche gilt von Schulen. Zwar handelt es sich bei Schulen nicht lediglich darum, große gesunde Arbeitsräume zu schaffen und im übrigen schema-

tisch langweilig, womöglich kalt und ärmlich zu wirken, sondern es ist ganz richtig, wenn man neuerdings die Kinder in ihren empfindlichsten Entwicklungsjahren nicht in trostlose Kasten sperren will; das ist noch nicht Eitelkeit, wie der Verfasser es nennt, und braucht auch nicht, wie er meint, zur Romantik zu führen. Jenes Bestreben, soweit es wirklich mit modernem Geist erfüllt ist, steht vielmehr auf einer Stufe mit der freundlichen Gestaltung von Krankenhäusern, die ein Stück seelischer Heilmethode darstellt. Aber auf der anderen Seite hat z. B. kostbares Material in der Schule wirklich keine berechtigte Stätte, die Kinder sollen ja nicht verwöhnt oder gar blasiert werden, das wäre das Gegenteil vernünftiger Erziehung; Schulen müssen auch in ihren Formen einfach sein, um die jugendlichen Geister nicht zu überladen oder an Luxus zu gewöhnen und womöglich zu erschlaffen. Leider geht der Verfasser auf diese seelische Seite der Sache nicht ein Er hebt nur den an Schulen allerdings gänzlich deplazierten Turm hervor und kritisiert ihn in einem besonders lehrreichen und überzeugenden Kapitel wenigstens theoretisch zu Tode, wenn auch leider nicht zu hoffen ist, daß diese Hinrichtung praktische Erfolge haben wird. Auch daß grottenartige Eingangshallen in Schulen besonders schlimmer Unfug sind, ist dem Verfasser zuzugeben, jedoch nicht allein aus Sparsamkeitsgründen, sondern noch mehr deshalb, weil es sich in der Schule um den Ernst im Kindesleben, im Gegensatze zum Spiel, handelt und daher alles Spielerische in der beherrschenden Raumgestaltung fern bleiben muß. Auch soll nicht gerade der Sinn für Maskeraden in der Schule gepflegt werden, daher eine theatralische Architektur in irgendwelchem Sinn oder Grade dort am wenigsten am Platze ist.

Aber auch an ernsthaften Theaterbauten kann man Einfachheit mit besonderen Gründen verteidigen, was der Verfasser leider wieder verabsäumt: es empfiehlt sich nicht, dem Stück und der Bühnenausstattung Konkurrenz zu machen oder überhaupt den Blick äußerlich einzustellen und so vom geistigen Gehalt der dramatischen Werke abzulenken. Die gesamte europäische Periode der Prunktheater in den letzten 40 Jahren des vorigen Jahrhunderts läßt diesen Mangel deutlich empfinden. Im übrigen bringt in diesem Kapitel das Buch eine ähnlich vortreffliche Sonderabhandlung über die Säule, wie im vorigen über den Turm. Ausgezeichnetes ist am Schlusse des Kapitels über eine »neue Einfachheit« gesagt, die vor allem wuchtig wirken möchte — der Leser denkt an das Hebbeltheater in Berlin, aber auch an verwandte Erscheinungen auf anderen Gebieten, wie etwa das Weinhaus Rheingold in Berlin: »Gewiß, es war in den ersten Jahrzehnten nach 1870 vieles unecht und protzig, aber ist dies Wuchtigwirkenwollen von heute nicht doch bloß eine andere Form von Aufgeblasenheit? Vordem kokettierte man mit der Pracht alter Leistungen, heute kokettiert man mit der eigenen Kraftleistung und verliert den Boden unter den Füßen, auf dem die vorige Generation noch zu wandeln bestrebt war.« Nun, seitdem das Buch erschienen ist (1916), hat ja der Krieg auf zahlreichen geistigen Gebieten noch viel allgemeiner den Boden unter den Füßen wankend gemacht, und er hätte auch jene üblen architektonischen Erscheinungen gesteigert, wenn er so ausgegangen wäre, wie man es 1916 erwartete. Die Kraftmeierei, das Knallprotzentum der Macht, das sich in Presse und politischer Literatur breit machte, hätte nach dem Krieg auch in den Künsten schauerliche Orgien gefeiert. An einer anderen Stelle sagt der Verfasser: »Man hätte das Starke schaffen sollen, statt nur immer danach zu verlangen und dadurch Leute, denen die Grundlage zur Monumentalität fehlte, zu gewagten Versuchen zu führen.«

* *
*

Im Kapitel »Kirchen« tritt der Gedanke der Zweckmäßigkeit und der Verschwendung etwas zurück, ohne daß es ausgesprochen wird. Es liegt aber auch

in der Natur der Sache; Kirchen vertragen Überfluß und selbst eine gewisse Verschwendung, die dann wie ein gern gebrachtes Opfer, also dank der Erhebung über alltägliche Sparsamkeitsbegriffe auch als Ausdruck religiösen Aufschwungs und Überschwanges wirken kann, sofern der Luxus nicht bloß festlich, sondern wirklich feierlich ist. Es gilt sicher nicht nur für frühere Zeiten, wenn der Verfasser sagt: »Die mächtige und einflußreiche Kirche, die fromme Gemeinde sah den Bau eines Gotteshauses, so groß und schön es sich irgend tun ließ, als Christenpflicht an.« Dieses Empfinden gilt auch heute noch, und es bietet Möglichkeiten künstlerischer Werte. Der Aufwand hat hier Sinn — Sinn und »Zweck« sind freilich nicht dasselbe (nicht bloß beim Kirchenbau). Man könnte die Unterlegenheit des protestantischen Kirchenbaues gegenüber dem katholischen an künstlerischem Wert oder auch an religiöser Anregungskraft so formulieren, daß der protestantische darauf verzichtet, den Sinn des Baues künstlerisch auszudrücken. Er will die religiöse Konzentration durch Ausschaltung alles Ablenkenden rein geistig erzwingen, er will also dem religiösen Erlebnis nicht künstlerische Hilfen geben und es nicht im Raume ausklingen lassen; aber dieser Verzicht nach der ästhetischen Seite ist meist noch kein Gewinn nach der religiösen, dieser asketische Heroismus hat nicht die Kraft, religiös stimmungbildend zu wirken. Freilich, am bloßen äußeren Zwecke klebt auch der protestantische Kirchenbau nicht, sonst wäre er völlig von Gott verlassen. Ein feines Wort des Dichters Wilhelm v. Scholz, das er in seinem Buche »Städte und Schlösser« über ein »Schloß Gottes« geschrieben hat, sagt: »Daß Menschen dies herrlich nutzlose, keinem kleinen praktischen Zweck dienende, dieses Haus nur für eine ihrer gewaltigsten inneren Vorstellungen schaffen, das macht den Gott plötzlich so wirklich wie das Alltägliche und Greifbare. Meine Anschauung der Baukunst befreite sich hier von allem Nebensächlichen und bloß Notwendigen; sie klärte sich mir zu einer einfachen grundhaften Tatsache. Zahllose praktische Probleme und Lösungen, an denen allen sie sich betätigt und in denen überall der praktische Zweck sie verhindert hatte, selbst ganz Erscheinung zu werden, versanken vor mir. Es blieb in diesem Ulmer Dom nur eines als Baukunst vor mir bestehen: einen Raum zu schaffen und einen Baukörper, der diesen Raum verrät, ihn andeutet.« In der Tat, auch diese Auffassung hat ihren Wert, und es ist hier im besonderen gefühlt, was den Kirchenbau zu einer einzigartigen monumentalen Aufgabe macht: eben die verhältnismäßig einfache Zweckbestimmung, die nicht mit allerlei Kleinem und Kleinlichem den Künstler einengt. Das Wort »von jedem Zweck genesen« bezeichnet nicht nur philosophische und religiöse, sondern auch künstlerische Werte. Und allgemein menschliche! Gerade wer in seinem Leben besonders zwecklich gebunden ist, wer alltäglich fronen muß, empfindet dann andere Lebensweisen und Kunstgestaltungen besonders stark als wertvoll, als überalltäglich und vornehm. Für solche Menschen bedeutet die monumentale Kunst ausnehmend viel, nämlich ganz allgemein etwas Ideales, wie eine Mahnung an freiere Lebensmöglichkeiten. Gerade die Erfahrung, daß nicht alles in Welt und Leben nach dem Nutzen sparsam abgezirkelt ist, gibt den Hauch einer Weite in das Lebensgefühl, einen irrationalen Zug, der dem Monumentalen ebenso verwandt ist wie das Tragische und das Religiöse. Da fühlt man Erhebung und Vertiefung fast physisch in einer Ausweitung der Brust, einer tieferen Atmung. Monumentale Kunst ist nicht bürgerlich, sie ist ein Gegensatz zu allem kleinbürgerlichen Wesen, sie ist aristokratisch auch in dem Sinne jenes Verhältnisses zum praktischen Leben, sie ist vornehm in der Art, wie die Griechen, etwa Aristoteles, rein zweckgebundene Arbeit mit der Würde unverträglich fanden. Und wie die Berge gerade in ihrer Zwecklosigkeit und Unfruchtbarkeit erhaben sind, erhoben

über gewöhnliche Benutzbarkeit, wie man bei ihnen von einer »erhabenen Zwecklosigkeit« im Gegensatze zu den bestellten Feldern mit ihrem nützlich verwerteten Boden sprechen kann, so gibt es auch unter den Bauten »erhabene Steingebirge«, zuförderst die Dome; und gerade die verhältnismäßige Zwecklosigkeit, die nicht Sinnlosigkeit ist, sondern den Charakter des Unalltäglichen und Festlichen verstärkt, hilft zu dem Eindruck des Feierlichen und zu der Fernung von allem Profanen. Davon steht nun freilich nichts in dem Buche von Cürlis und Stephany.

* * *

Die letzten Abschnitte sind den Geschäfts- und Wohnhäusern gewidmet. Von Warenhäusern, Büro- und Verwaltungsgebäuden, Hotels und Banken wird zugegeben: »Bei diesen öffentlichen Gebäuden ist Repräsentation und Schaustellung nicht nur berechtigt, sondern notwendig. Die Banken und großen Handels- und Industrieunternehmungen, die ihre Beziehungen über den Erdball ausdehnen und eine bedeutende Stellung im Staatsbereiche einnehmen, bedürfen aus eben diesen Gründen eines ihrer Macht entsprechenden Zentralsitzes. Das Hotel dient nicht nur dem reisenden Gaste, sondern auch Bürgerschaft und Vereinen, um gesellschaftlichen Verpflichtungen zu genügen und Versammlungen abzuhalten. Die Kauf- und Warenhäuser ziehen auf diese Weise die Aufmerksamkeit der Käufer auf sich. Jedenfalls aber würde der praktische Geschäftsmann, der auf Verdienst angewiesen ist, niemals diese Werte festlegen, wenn sie eine unproduktive Anlage bedeuteten. Es handelt sich hier um private, von Geschäftsleuten verwaltete Kapitalien, bei deren Anlage die Hauptbedingung die Rentabilität ist. Legte man viel Geld in einem Kaufhause an, so geschah dieses nicht aus Eitelkeit, sondern weil man sich klingenden Erfolg versprach.« — In der Tat rentiert sich manches Kapital, ohne zahlenmäßig feststellbare Zinsen zu tragen. So gibt der stattliche Bau eines Versicherungsunternehmens den Versicherten oder zu Versichernden eben jenes für das Gedeihen solcher Geschäftsbetriebe wesentliche Gefühl der Sicherheit, und ebenso wird die Kapitalkraft einer großen Bank und überhaupt die Bedeutung des Unternehmens durch den Aufwand, den sie an ihrem Hause treiben, sinnfällig den Kunden nahegebracht; und daß dies ebenso geschmackvoll wie geschmacklos geschehen kann, versteht sich von selbst. So gibt auch mancher kluge und großzügige Geschäftsmann Feste nicht nur aus sozialem Ehrgeiz oder aus Genußfreude, sondern schon aus kaufmännischen Gründen, und auch nicht etwa bloß um einen wankenden Kredit zu festigen, sondern auch in ganz solider Geschäftsführung. Die Kosten wird er als werbende Anlagen, als Betriebskosten buchen, wobei das Wort Betrieb keineswegs nur in gesellschaftlichem, sondern auch in merkantilem Sinne gemeint ist. So ist nun auch der ständige Festsaal, den sich eine große Firma in ihrem Hause leistet, kein Luxus im Sinne von Vergeudung oder auch nur genießerischer Liebhaberei, sondern ein Werbemittel wie andere auch, nur — der Möglichkeit nach — kulturell wertvoller als sonstige moderne Propagandamittel. Merkwürdigerweise läßt der Verfasser diese Zusammenhänge fast nur noch bei der geschäftlichen Reklame gelten. Sie sind aber ebenso vorhanden, wenn es sich darum handelt, die Bedeutung eines Gemeinwesens durch Bauten zur Geltung zu bringen, und zwar nicht nur zu dokumentieren, sondern auch zu erhöhen. Welche wirtschaftliche Bedeutung gute und schöne Bauten überhaupt für ein Gemeinwesen entfalten können, dafür genügt es, das Wort Fremdenverkehr und Beispiele wie Dresden und München zu nennen. Aber auch der Einfluß einer Familie wird nicht nur dadurch vermehrt, daß sie, wie man sagt, ein großes Haus macht, sondern auch dadurch, daß dieser gesellschaftliche Verkehr sich in einem stattlichen und anziehenden Hause abspielt.

Leider geht der Verfasser auch nicht darauf ein, daß gerade bei Geschäftsbauten am wenigsten ein eigentlicher monumentaler Gehalt vorhanden ist, sondern daß der Zweck eben in der Hauptsache in der Reklame besteht. Man muß an den Wesensunterschied zwischen Monument und Plakat denken. Bei Bauten wie dem Kaufhaus Wertheim oder dem Weinhaus Rheingold ist die innere Kluft zwischen Bestimmung des Gebäudes und monumentaler Form, ganz im allgemeinen, von einzelnen baulichen Mängeln abgesehen, schmerzlich. Man hat deshalb den Mangel unserer Zeit an wirklich monumentalen Aufgaben, der die Künstler an bloße Zweckbauten weist, beklagt. Aber das begründet nur einen künstlerischen Mangel, rein wirtschaftlich rentiert sich jene Bauweise durchaus. Diese Fälle zeigen gerade, daß die wirtschaftlich produktive Anlage nicht ausreicht, um solche Gepflogenheiten des Bauens zu rechtfertigen oder zu kritisieren, und das kommt in dem Buche wieder nicht genügend zum Ausdruck.

Wenn es im Abschnitt über Wohnbauten sagt, daß, während in Belgien öffentliche Prachtbauten auch dadurch bevorzugt werden, daß die Privathäuser vor ihnen bescheiden in die Front der Straße zurücktreten, bei uns dagegen öffentliche Paläste für die Wohnhäuser Anlaß zur Konkurrenz in kleinerem Maßstabe werden, so wird jeder mit ihm einig sein in der Ablehnung dieses Strebens, das ja bereits Lichtwark kritisiert hat. Auch nach ihm sind diese Mängel sehr oft eingehend besprochen worden. Ich möchte indessen noch einmal Wilhelm v. Scholz zitieren, der in dem genannten Buche »Städte und Schlösser« über Schloß Elmau, die Gründung des Dr. Johannes Müller, sagt: »Wenn man die große Halle, aus der das Treppenhaus aufsteigt, betritt und die breiten Flure sich nach den Seiten entfernen sieht, empfindet man sofort ein Wesentliches dieses Baues, das gleichzeitig ein Wesentliches seines Begründers andeutet: die Großräumigkeit der ganzen Anlage, die dem modernen, an äußerste Raumausnützung, Raumersparnis gewöhnten Menschen fast unwahrscheinlich vorkommt und die doch reiner Wert ist. Konrad Ferdinand Meyers Wort: »Genug ist nicht genug« könnte in die Wand dieser ersten Halle eingemeißelt sein. Erst wenn das Leben schenkend über das unbedingt Lebensnotwendige hinausgeht, erweckt es Freude und Dank in der Seele. Erst der Lebensraum erzeugt das tiefe Wohlgefühl, das aus dem Dasein fließen kann, der nicht nur sichtlich für des Menschen praktische Zwecke da ist, sondern so, als wäre er allein um seiner selbst willen vorhanden, den Menschen immer mit Fülle und Weite umgibt, durch seine die Seele lösende Dehnung alle Enge von ihm nimmt und ihm das Gefühl der Unbegrenztheit wachruft. Das schöne von Goethe in sein Haus am Weimarer Frauenplan eingebaute, weil alle Nützlichkeitsforderungen überholende Treppenhaus ist wohl auch in diesem Sinne für die Seele gebaut worden.« Wer will sich gegen solche Gedanken erheben. — Indessen, der Verfasser der hier besprochenen Schrift gibt doch auch in dem Kapitel Wohnbauten manche gute und eigene Bemerkung, wie denn überhaupt die konkreten, künstlerischen Analysen den Hauptwert der Arbeit ausmachen.

* * *

Wenn hier vor allem der mehr wirtschaftliche Grundgedanke kritisiert wurde, so muß nun zum Schlusse gesagt werden, daß im einzelnen das Buch an glücklichen ästhetischen Bemerkungen reich ist. Es läßt auf weite Strecken die wirtschaftlichen Grundgedanken hinter sich und richtet sich rein nach künstlerischen Gesichtspunkten. Das ist gewiß kein Mangel. Es läßt sich eben doch noch allerlei über Bauwerke sagen außer der Frage, ob sie auf den Zweck konzentriert sind und dergleichen. Im einzelnen ist die Kritik meist sehr treffend, gründlich und mit

Verständnis dessen, was das Wesentliche der Baukunst ist, mag auch das Urteil in einzelnen Fällen allzu scharf sein, wie beim Warenhaus Wertheim oder beim Leipziger Bahnhof oder bei der Essener Arbeiterkolonie Margaretenhöhe. Anderseits hätte bei der üppigen Ausstattung der Riesenschiffe der Hamburg-Amerika-Linie neben ihrer unzweifelhaften Rentabilität auch ihre geschmacklose Überladenheit und die dem Wesen eines Schiffes widersprechende Aufmachung erwähnt werden sollen. Dadurch, daß bestimmte Bauten aufs Korn genommen werden, behält die Darstellung überall Frische und Lebendigkeit, und den Verzicht auf systematische Vollständigkeit wird man trotz gelegentlich zufällig erscheinender Auswahl hinnehmen, dankbar für das Gefühl des freien künstlerischen Schweifens und Streifens. In der Form des Buches ist von dem Geiste trockener Zweckmäßigkeit oder von jener, zuweilen unter technisch begeisterten Architekten anzutreffenden, absichtlichen und in ihrer Redeweise banausischen Nüchternheit nichts zu spüren. Die Schrift ist temperamentvoll geschrieben, wenn auch gelegentlich etwas feuilletonistisch. Sie liest sich kurzweilig in ihrem vielfach sarkastischen Stil. Vor allem aber gibt sie mehr, als der Titel verheißt, nämlich eine Anleitung zum Sehen von Architektur. Sie schärft auch dem geschulten Betrachter noch den Blick, verfeinert das Empfinden namentlich für das organische Gefüge in der Baukunst im Gegensatze zu dem bloßen Zusammensetzen von Bauteilen. Dieser Grundgedanke ist immer wieder betont: Bauen ist Fügen, ist organisches Gestalten. Auf die Proportionen der Teile wird stets von neuem hingewiesen, auf die durchsichtige Gliederung des Neben- und Übereinander, auf die Klarheit des Grundrisses, auf das Verhältnis von Stütze und Last im Aufbau. Das bloße Aneinanderrücken verschiedener Komplexe, die kein Ganzes, keinen Zusammenhang ergeben, das Verschiebbare, die bloße Berührung statt der Verbindung wird immer wieder als Mangel aufgezeigt; die Klammern, die die Teile zusammenhalten, die Gelenke werden unterstrichen und endlich auch das Verhältnis des Schmuckes an den einzelnen Teilen eingeschärft, daß z. B. nicht etwa Reichtum neben Kahlheit stehe. Das Vorbereitetsein, das Herauswachsen der oberen Teile, das Entwickeln gehört zum guten Bauen; alles, was aneinandergeklebt erscheint, was lose nebeneinandersteht, was hart in Linien und Flächen zusammenstößt, ist schlechte Baukunst. An diesen Unterschieden wird das Wesen des eigentlichen baulichen Könnens klargemacht. In der Tat bekommen ja Bauten, die in diesen Hinsichten mangelhaft sind, etwas Kulissenhaftes, Theatermäßiges, Steinbaukastenartiges oder Provisorisches, jedenfalls etwas gänzlich Unmonumentales. Das Buch legt bestimmte und hohe Maßstäbe an, und sein Niveau in dieser Hinsicht ist respektabel. So gewährt es nicht nur Genuß, die Schrift zu lesen, sondern auch einen Ertrag sowohl für den, der erst architektonisch zu sehen und zu fühlen lernen soll, wie für den, der das nicht mehr nötig hat, aber für jede Bereicherung und Verfeinerung des Blickes dankbar ist.

Leipzig. Erich Everth.

